

01 obsah designum¹2010

časopis o dizajne / design magazine
číslo / number: 01 rok / year: 2010

vychádza 6-krát ročne / a bimonthly
ročník / volume: XVI cena / price: 2,16 €

AKTUÁLNE

- dizajnéri

02 profil
Jozef Kabáň skoda-auto.cz
Lubica Pavlovičová
a Peter Bauman

06 mladý talent
Peter Olah
Zuzana Šidliková

- udalosti

12 výstava
OPENEON
Lubica Pavlovičová

18 výstava
Satelit 6 x 10
Martin Struss

24 udalosť
Grafický dizajn a súťaž:
Kupé 5
Pavel Noga

28 udalosť
Zimný prieskum
na VŠVU v Bratislave
redakcia

33 udalosť
Klauzúry ŠÚV
Roman Hřečka

38 kriticky
Hromy, blesky!
Martin Struss

39 výstava
Saint-Étienne - z bývalej
manufaktúry zbraní
mestečko dizajnu
Lucia Hakelová

42 súťaž
CZ - Národná cena za
študentský dizajn 2009
Design Cabinet CZ

46 rozhovor
Pátranie po takmer
zabudnutom príbehu
Adriena Pekárová

RETROSPEKTÍVNE

- história

46 výskum
Škola ako stredobod
myslenia a tvorby
Iva Mojžišová

60 výskum
Ladislav Csáder, časť III.
Typografia
Lubomír Longauer

TEORETICKY A PRAKTICKY

- teória

66 reflexia
Zodpovednosť
v grafickom dizajne
Pavel Noga

70 knižnica
Prírastky do knižnice SDC
Martin Longa

- infobox

72 infobox
Podujatia, výstavy, súťaže
redakcia

80 summary
preklad Matej Gyárfáš

88 tiráž

Jozef Kabáň

skoda-auto.cz



JOZEF KABÁŇ (1973) pochádza z obce Varečka pri Námestove. Po absolvovaní SUPŠ v Kremnici nastúpil v roku 1991 na Vysokú školu výtvarných umení, odbor produktového a priemyselného dizajnu. Hneď na začiatku

štúdia sa úspešne zúčastnil súťaže vypísanej koncernom Volkswagen, vďaka čomu mohol začať pracovať v jeho centrále vo Wolfsburgu. Ako štipendista tejto spoločnosti získal v roku 1997 titul Master of Art v odbore dizajn vozidiel na prestížnej Royal College of Art, čím sa stal vôbec jej prvým slovenským absolventom. V tom istom roku získal aj „Giorgio Giugiaro Award for Design Innovation“ (projekt venovaný autu budúcnosti). Jeho výnimočná profesionálna dráha pokračovala od roku 1999 prácou na exteriéri dnes už ikonického Bugatti Veyron. V roku 2003 prešiel ku značke Audi, kde sa časom stal vedúcim centra pre dizajn exteriéru. » Od roku 2008 je šéfdizajnérom značky Škoda Auto. » Vizionár a súčasne fanúšik automobilov určených širokej verejnosti.

Spomínate si ešte niekedy na svoje štúdium na VŠVU? Nájdete si príležitosť sledovať aktivity svojich bývalých spolužiakov a pedagógov?

Samozrejme spomínam. Nie často, ale rád.

Vysoká škola bola jedným z krásnych životných mílnikov a veľmi dôležitým obdobím. So školou som ešte stále v kontakte hlavne prostredníctvom pána Weisslechnera, rektora školy, s ktorým mám kamarátsky vzťah.

Štúdium na Kráľovskej akadémii umení v Londýne je považované za prestížnu záležitosť, napokon vy ste sa stali jej prvým slovenským absolventom. V čom bolo teda štúdium výnimočné, čo najzávažnejšie ste si z Londýna odniesli?

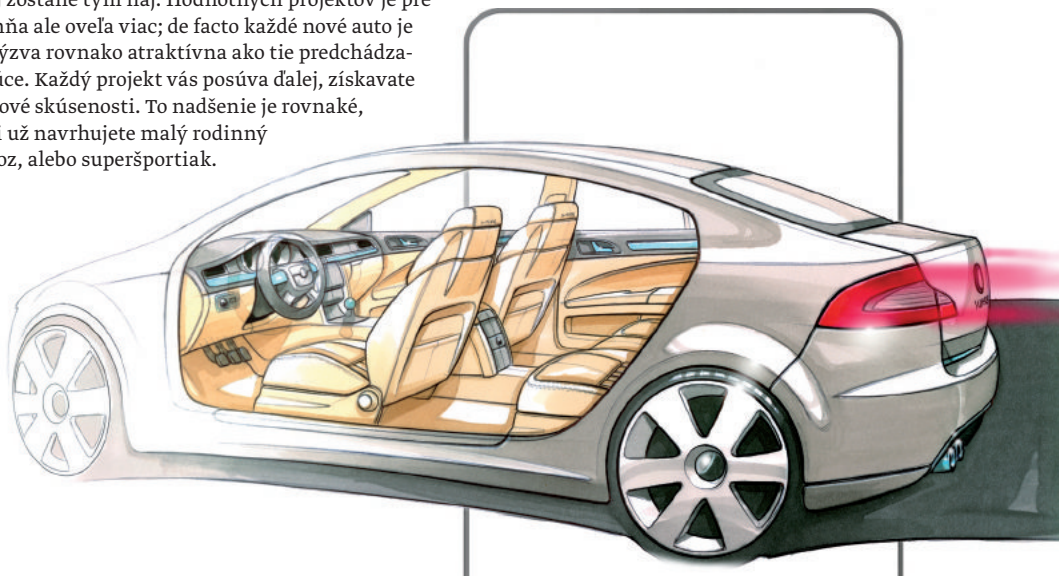
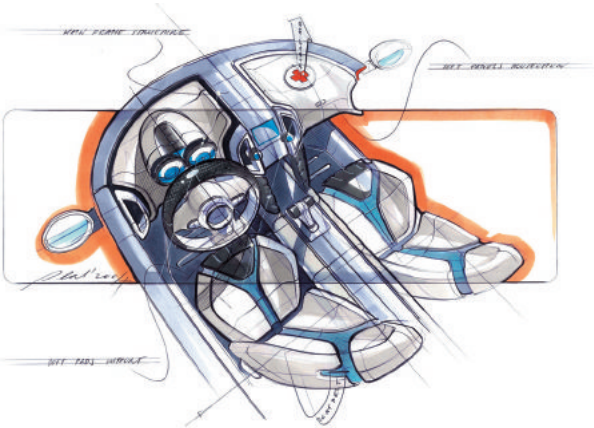
RCA prišla v čase, keď som sa už dlhšiu dobu pohyboval v praxi. Bolo to určité zavŕšenie etapy môjho vzdelávacieho procesu. Pre mňa to bola výzva, skúška schopnosti učiť sa opäť v teoretickej rovine, spoznávať nových ľudí a nové názory. RCA bola a dodnes je tou najlepšou školou v oblasti dizajnu a samozrejme pre mňa to malo obrovský prínos. Veľkým pozitívom tiež bolo, že pedagógovia sú ľudia z praxe.

Často sa ako doterajší vrchol vašej kariéry spomína Bugatti Veyron, za ktorý ste získali uznanie odborníkov a aj obdiv verejnosti. Stotožňujete sa s týmto názorom? Ktoré ďalšie projekty vás ako dizajnéra výrazne posunuli dopredu?

Ale áno, Bugatti Veyron bol a je jednoznačne exkluzívny projekt a možno že v spojení so mnou aj zostane tým naj. Hodnotných projektov je pre mňa ale oveľa viac; de facto každé nové auto je výzva rovnako atraktívna ako tie predchádzajúce. Každý projekt vás posúva ďalej, získavate nové skúsenosti. To nadšenie je rovnaké, či už navrhujete malý rodinný voz, alebo supersportiak.

Aké sú hranice medzi potrebami spoločnosti, identitou značky a vlastným videním sveta, sú pevne stanovené, alebo ich dokážete prekračovať? Akú mieru disciplíny musí v tomto zmysle dizajnér vo vašej pozícii dodržiavať?

Je to o rozdiel medzi voľnou tvorbou a dizajnom. Zatiaľ čo pri voľnej tvorbe môže byť cieľom i samotná tvorba; cieľom je vytvoriť funkčný produkt uspokojujúci estetické potreby zákazníka. Dizajn hľadá odpoveď na potreby trhu, cieľom nie je výroba, ale predaj. Dobrý dizajn nie je len splnením snov jeho autora, ale premietnutím nadšenia a vnútorného presvedčenia do výrobku, ktorý ponese hodnoty a identitu značky.

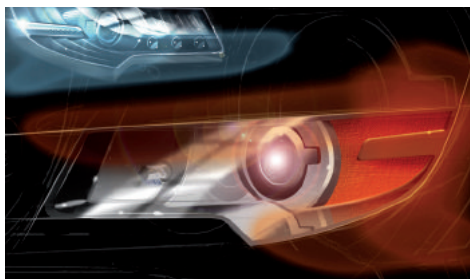


Aké vízie môže teda ponúknuť šéfdizajnér značky Škoda Auto?

Škoda Auto má v súčasnosti portfólio veľmi úspešných produktov, ktorých obľuba neustále rastie. Vyrábajú sa nové modely s nezameniteľným charakterom a silnou charizmou. Mojou úlohou je v tomto úspechu pokračovať, tvoriť a rešpektovať pritom vývoj a obrovské bohatstvo v podobe tradície, ktorú Škoda Auto má. Ako výrazne racionálne založená značka potrebuje dodať výrobkom trochu viac emócií a hravosti pri zachovaní maximálnej úžitkovej hodnoty. To vidím ako jednu zo svojich úloh.

Pracujete na vedúcej pozícii. Aký je pomer medzi vaším osobným prínosom a prácou celého kolektívu? Dostali ste možnosť vybudovať si svoj vlastný tím? Aká dôležitá je schopnosť vedúceho dizajnéra akceptovať myšlienky druhých?

Každý šéf je dobrý do takej miery, do akej miery je dobrý jeho tím a naopak. Pýtať sa na pomer osobného prínosu je ako skúmať, či je dôležitejší vodič, alebo auto. Ani jeden bez druhého sa nepohne správnym tempom. Tím, ktorý som prevzal po svojom predchodcovi, bol dobrý. Hoci som mal možnosť vybudovať nový, stačilo mi ho len trochu spestriť. Schopnosť akceptovať myšlienky druhých považujem za samozrejmosť.



Čitateľov by určite zaujímalo, či podľa vášho názoru prinesie v blízkej budúcnosti technologický vývoj väčšie zmeny v automobilovom dizajne. Nie iba „jemné modifikácie plôch a liniek“, ale niečo, čo by prinieslo radikálnu zmenu v spôsobe prepravy.

Nemyslím, že je správne hovoriť o radikálnych zmenách, aj keď nové technológie majú vždy vplyv na ďalší vývoj. Dnešný spôsob dopravy je v podstate adekvátny dobe a vychádza z racionálneho základu. Pokiaľ hovoríme o funkčnosti alebo ergonómii, základným merítkom je vždy človek. Radikálnejšie zmeny nastanú skôr z pohľadu alternatívneho pohonu a s tým vznikne šanca k väčším zmenám v dizajne.

Môžete uviesť mená dizajnérov, ktorých tvorba mala doteraz na vás zásadný vplyv? Aké sú vaše inšpiračné zdroje?

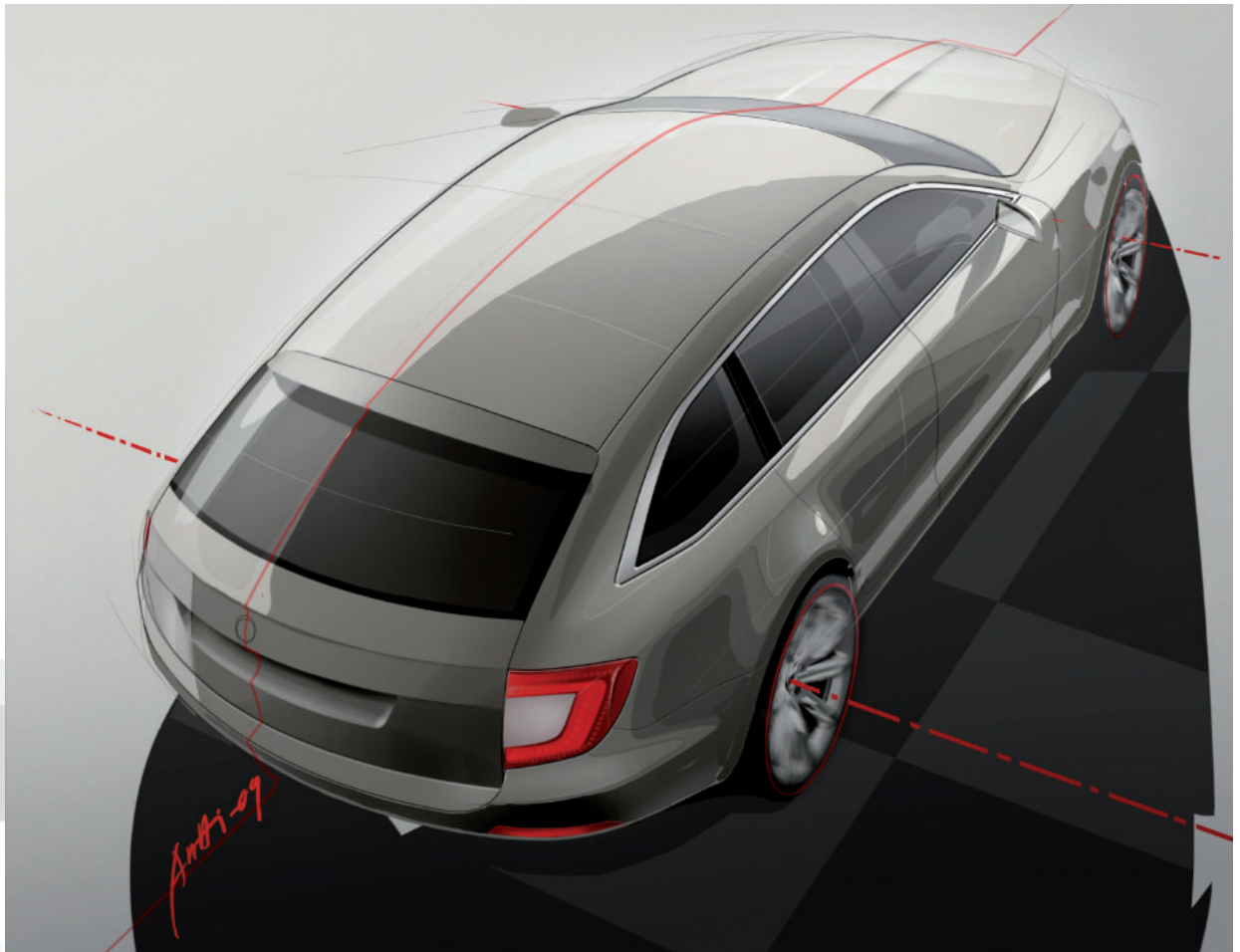
Ako chlapca ma vždy očarili práce Guigiaru, Bertoneho či Pininfarinu, a dnes sú to ľudia, s ktorými spolupracujem, ako pán Walter de Silva alebo bývalý šéf pán Warkus atď. Inšpirácia je všade okolo nás – už spomínané nové technológie, vývoj materiálov, priemysel, ale aj umenie, ľudia s ktorými sa stretávame a ich názory. Dôležitá je tiež história, ktorá nám mnohokrát dáva odpovede na otázky do budúcnosti, na problémy, ktoré prekonávame.

Rozmýšľate aj nad vlastným projektom?

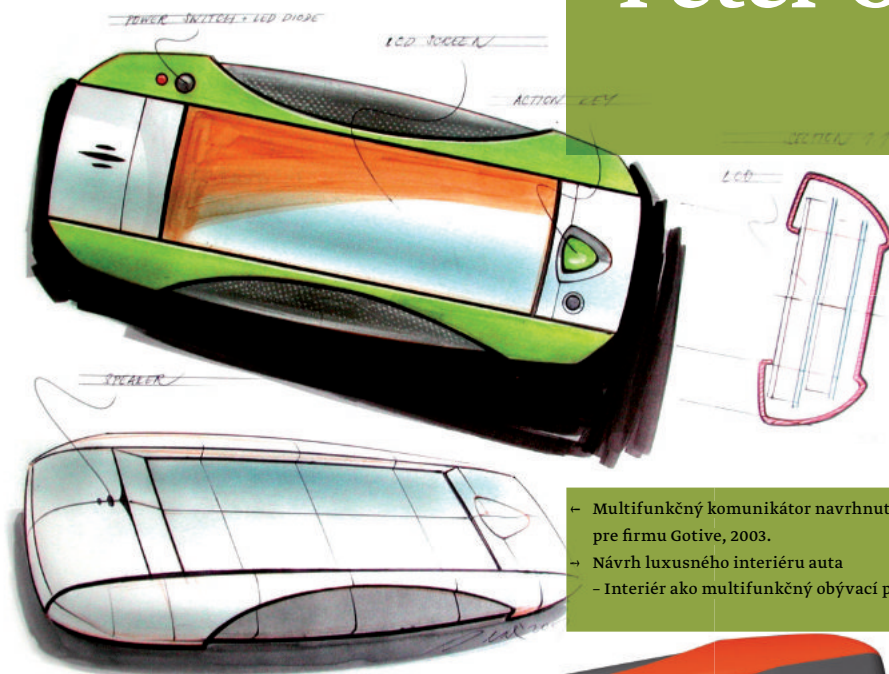
Nie. V súčasnej dobe som plne zamestnaný a vytážený dizajnom nových automobilov. Mojim projektom je Škoda Auto.

#





Peter Olah



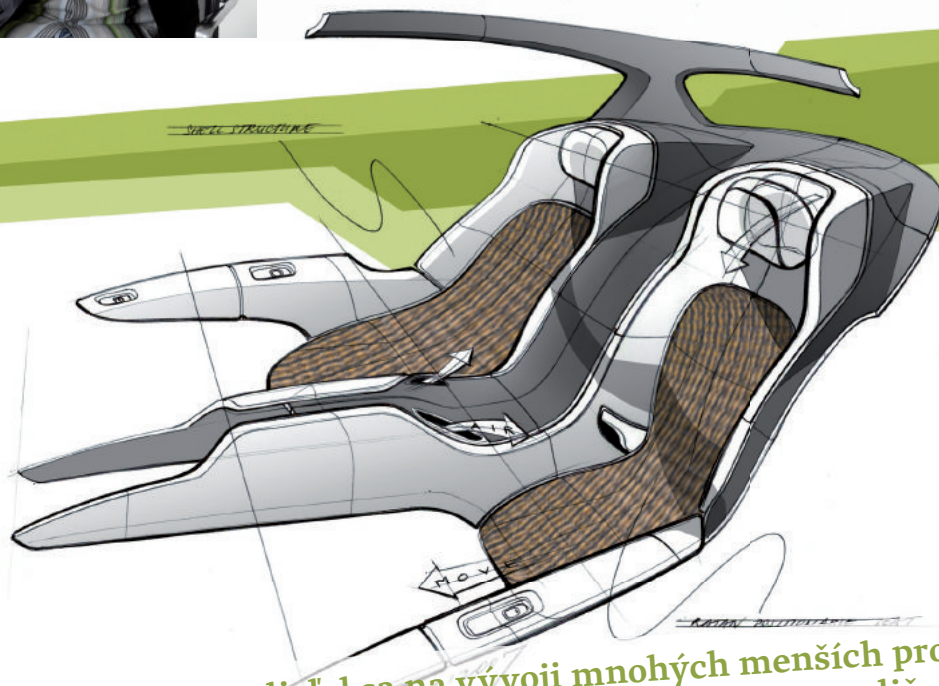
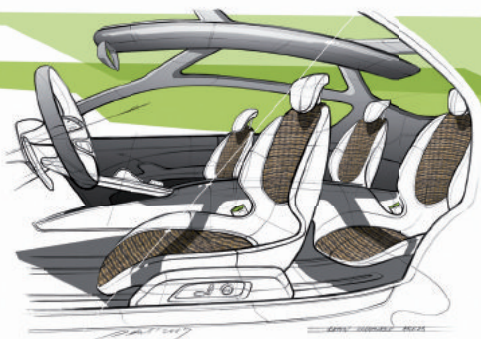
- ← Multifunkčný komunikátor navrhnutý pre firmu Gotive, 2003.
- Návrh luxusného interiéru auta
- Interiér ako multifunkčný obývací priestor, 2008.



Peter Olah sa celkom s ľahkosťou pohybuje na viacerých územiach: od transport dizajnu (ktorému sa aktuálne venuje najintenzívnejšie) cez architektúru (ako absolvent FA STU v Bratislave) až po dizajn produktový a grafický (kde sa výsledky práce prejavia predsa len najrýchlejšie). Auto, ako mobilný multifunkčný priestor, ho zaujalo ešte počas štúdia, keď sa témou jeho interiéru zaoberal vo svojej diplomovej práci. Od roku 2002 pracuje ako dizajnér automobilky Škoda. Počas pracovného pobytu v Berlíne si mal možnosť vyskúšať prácu aj pre ďalšie značky koncernu VW ako Audi, Volkswagen, ale



AKTUÁLNE - dizajnéri



i Lamborghini. Spolupodielal sa na vývoji mnohých menších produktov, v spolupráci s firmou MontBlanc navrhol perá, s tradičnou českou značkou PRIM realizoval hodinky. V súčasnosti čoraz častejšie relaxuje pri návrhoch ručne fúkaného skla pre sklárne Květná, medzi ktoré patrí someliérsky set alebo dizajnová no-vinka váza Ještěd, inšpirovaná známym libereckým vysielacom a predstavená v Londýne na výstave 100% Design. Jeho prácu - vo všetkých dizajnerských kategóriách - charakterizuje zmysel pre detail a precíznosť, forma sa odvíja predovšetkým od celkovej funkcie produktu a dokonalého poznania technológie.





Vráťme sa k starším prácam, ktoré vznikli ešte počas tvojho štúdia. Na Národnej cene za dizajn v roku 2003 si predstavil bezdrôtový komunikátor GOTIVE, o dva roky skôr zaujal porotu tvoj model chladničky v súťaži ZANUSSI Design. Zdá sa, že inklinuješ k produktom, kde je inovácia formálnej stránky prepojená s jej funkciou. Ktorú zo svojich študentských prác s odstupom času najviac oceňuješ a prečo?

Počas štúdia to bolo množstvo projektov, ktoré mi umožnili vyskúšať si moje schopnosti. Každá nová príležitosť bola pre mňa obrovskou výzvou a často som bol s prácou taký spojený, že v noci som ani nedokázal zaspať. I napriek tomu, ak by som mal vybrať iba jeden projekt, tak to určite bude multifunkčný komunikátor, navrhnutý pre firmu Gotive. Nielen preto, že bol po dokončení ocenený slovenskou Národnou cenou za dizajn a medzinárodnou ICSID Design Excellence Award, ale hlavne preto, že som mal vtedy po prvýkrát možnosť overiť si schopnosť navrhnuť a sprevádzať až do zahájenia výroby sériový produkt. Nakoľko šlo o dlhodobjší projekt, v rozsahu až troch rokov, počas prác som sa s vývojovým kolektívom firmy zblížil a užili sme si veľa zábavy.



← Kolekcia pánskych a dámskych hodín, realizovaná v spolupráci s Pavlom Mikulášom a českou značkou Prim, 2009.

→ Váza Ještěd, realizovaná v spolupráci s Larsom Kemperom, sklárne Květná, 2009.

Ešte pred tým, ako si v roku 2002 začal pracovať pre Škodu, si mal v Bratislave rozbehnutú vlastnú dizajnérsku firmu. Aké zákazky si realizoval? V čom vidíš u nás biely priestor, kde sa dokáže mladý dizajnér, možno práve čerstvý absolvent školy, najlepšie uplatniť? Pôsobiť na poli dizajnu som začal už niekedy v roku 1996 ako grafický dizajnér v reklamnej agentúre. Keď som nazbieral určité skúsenosti, rozhodol som sa osamostatniť a sám byť zodpovedný za vedenie projektov. Spočiatku to bol hlavne grafický dizajn a firemná identita, ale s postupom času sa začali v mojom portfóliu objavovať zákazky z produktového dizajnu, výstavníctva a interiérovej architektúry. Po týchto skúsenostiach som mal ako čerstvý absolvent vysokej školy otvorené množstvo možností. Bola tu ponuka z Gotivu, Fordu, Škody, ale i možnosť pokračovať ďalej ako dizajnér na voľnej nohe. Nakoniec prevážila vášeň navrhovať autá a cesta do mladoboleslavskej automobilky sa tak stala srdcovým rozhodnutím. Na Slovensku je však situácia pre absolventov dizajnu nesmierne zložitá. Existuje tu skutočne málo firiem, ktoré by sa seriózne zaoberali vývojom a dizajnom vo svetovom meradle, a často ani nedisponujú prostriedkami, aby si mohli dizajnový proces dovoliť zaplatiť. Väčšina absolventov končí v reklame, kuchynských štúdiách, alebo s dizajnom vôbec nepracujú. Tí odhodlanejší s motiváciou presadiť sa odchádzajú za prácou do zahraničia. Priestor na zlepšenie ponúka pochopenie potreby dizajnu domácimi firmami a vytvorenie pracovných príležitostí.





AKTUÁLNE - dizajnéri





Medzi mnohými tvojimi aktivitami zvíťazil transport dizajn. Aká je tvoja pozícia v štruktúre firmy?

V Škode som začínal ako junior dizajnér, a keď sa mi podarilo interne vyhrať prvý projekt, interiér dizajновой štúdie predznamenantujúcej Škodu Roomster, neskôr štúdie Yeti, začal som sa špecializovať na koncepty a stratégie v rámci interiéru. Potom prišli prvé práce na sériových autách, možnosť vyskúšať si prácu na exteriéroch a v súčasnosti zodpovedám za interiér sériového automobilu.

Auto je výsledkom dlhodobého kolektívneho procesu. Do akej miery dokážeš presadiť svoju myšlienku – nápad, si schopný na konci procesu identifikovať svoj podiel?

Pri práci si najmä v počiatočnej fáze intenzívne vymieňame myšlienky so všetkými dizajnérmi podieľajúcimi sa na projekte. I keď je na záver realizovaný iba návrh jedného dizajnéra, dá sa povedať, že všetci majú možnosť ho ovplyvniť. Do procesu tiež vstupujú pripomienky z konštrukcie, vedenia firmy, koncernu. Samozrejme, veľké slovo má šéfdizajnér, ktorý ovplyvňuje nielen dizajn, ale i celú atmosféru a kreativitu v štúdiu. V Škode je to dnes Jozef Kabáň a musím úprimne povedať, že každá konzultácia s ním je pre mňa obrovským zážitkom.

Čo je pre teba pri dizajne auta prioritou?

Existuje niečo, čo by si chcel pri práci v tejto sfére presadiť, ale aktuálne na to nie sú vhodné podmienky?

Pri navrhovaní každého produktu kladiem veľký dôraz na jeho funkčnosť. Neexistuje nič horšie ako produkt, ktorý pri používaní svojou ne-

- ← Súprava Black Somelier, realizovaná v spolupráci s Larsom Kemperom a Maximom Veľčovským, 2007.
- ✓ Porcelánový set na kávu Perfect Partner, 2007.

funkčnosťou vyvoláva negatívne emócie. Ďalšou dôležitou vlastnosťou je vizualita produktu, odrážajúca skutočnú hodnotu, ktorú zaň zákazník zaplatil. Ten sa nesmie v žiadnom prípade cítiť podvedený.

Vďaka práci v automobilovom priemysle si sa dostal aj k ďalším zaujímavým realizáciám, ktoré nejakým spôsobom súvisia s propagáciou auta, reprezentáciou istého životného štýlu, ktorý je s ním spojený. Predstav nejaký tvoj „vreckový“ projekt.

Automobilové príslušenstvo je zaujímavou kategóriou produktov. Vytvára akýsi autonómny svet so špecifickou atmosférou a dotvára celkový imidž značky či automobilu. Vďaka tejto práci mám možnosť nielen si trochu oddýchnuť od automobilov, zregenerovať myseľ, ale i spoznať módnych, grafických a produktových dizajnérov, s ktorými spolupracujem, a postupy špecifické pre každú kategóriu produktov. Či to bol set nápojového skla, porcelánový set na kávu, módna kolekcia oblečenia, hodinky, sada kožených peňaženiek a iných produktov – práca na všetkých bola vždy plná prekvapení.

Pracuješ aj ako architekt, resp. interiérový dizajnér. Interiér domu a interiéru auta, inšpirujú ťa navzájom tieto rozdielne priestory, alebo práca na každom z nich funguje na celkom iných pravidlách?

Ešte pred samotným začiatkom práce je vždy dôležité správne pochopiť projekt a to, čo sa odo mňa ako dizajnéra očakáva. Každý zo spomenutých má svoje odlišnosti, kde jednou z hlavných je i mierka, v ktorej tvorca pracuje. Pri navrhovaní architektúry sa pohybujem v rámci centimetrov, v automobilovom a produktovom dizajne sú to milimetre a napríklad pri tvorbe hodieniek. Príklad sme museli pochopiť prácu s mikrometrami. Bolo by chybou pristupovať ku každému rovnako, i keď spoločný menovateľ úspechu majú všetky. Je ním kreativita.

Sklo je úplne špecifický materiál. Čím ťa práca s ním tak zaujala, že si rozbehol vlastný projekt v sklárňach Květná?

Sklo je úžasný materiál. Pri prvom zoznámení s výrobou v Květné som bol ako technik šokovaný podielom ručnej práce a nepresnosťou





pri tvorbe foriem. Finálny výrobok ma však omráčil a pochopil som. Dnes dokážem pri skle krásne vypnúť, zabudnúť na milimetre a užívať si tvorivý proces. Na projektoch spolupracujem s nemeckým dizajnérom Larsom Kemperom a pri nedávnej výstave v Royale Gallery, keď sa nám sklo do výstavného priestoru takmer nezmestilo, som zistil, že aj keď som sa nikdy nepovažoval za dizajnéra skla, máme už naozaj obsiahlu kolekciu. Takisto odozvy z medzinárodných výstav vo Frankfurte, Miláne alebo Londýne nás ubezpečujú, že sa ubierame správnym smerom.

Pri pohľade na dejiny dizajnu si fanúšikom výroku „ornament je zločin“, alebo „menej je nuda“?

Výrobok je vtedy správny, keď tvar neobmedzuje funkciu a naopak. Dôležitá je symbióza oboch. Pri navrhovaní však neznášam nudu, milujem svieže farby, ale i expresívne tvary, ktoré posúvajú výrobné limity... i keď sám jazdím v striebornom aute. Mal by som sa nad sebou asi zamyslieť! :-)

#





Open Design Studio je občianske združenie, ktoré pôsobí od roku 2007. Od jeho vzniku sa členovia združenia (tohto času Katarína Lukić Balážiková, Branislav Matis a Martin Mistrík) zviditeľnili aktivitami v oblasti vizuálnej komunikácie, ktoré cieľne presahujú do rôznorodých sfér. Výstavy, prednášky, workshopy (Slovensko, Srbsko), hoci pre rozdielnych účastníkov, majú spoločnú črtu: rušiť stereotypy vnímania a prvoplánového využívania grafického dizajnu. O združení, jeho cieľoch

a činnosti sa s Katarínou Lukić Balážikovou takmer pred dvomi rokmi (č. 2/2008) zhovárala Silvia Lutherová. Keďže sa však Open Design Studio minulý rok podpísalo pod organizáciu podujatia OPENEON, obrátili sme sa na jeho hlavných aktérov opäť. OPENEON malo tri fázy: workshop, kde spolupracovali dvojice autorov, následne výstavu v Open Gallery (Nadácia – Centrum súčasného umenia) a NeonTour, počas ktorého sme vytvorené diela mohli vidieť vo výkladoch centra Bratislavy.





AKTUÁLNE - udalosti

† Change, Michaela Lipková, Ján Turzo.

Martin

V úvode workshopu si účastníci mohli vypočítať dve prednášky, jedna z nich bola práve vaša o jazyku symbolov Isotype. Ako vnímate vzťah medzi vizuálnym a verbálnym jazykom?

MM: Nenazýval by som to prednáškou, skôr naozaj stručným vstupom do problematiky. Vzťah medzi vizuálnym a verbálnym som skúmal už v mojej teoretickej diplomovej práci (jej časť Designum uverejnil v č. 4/2008). Súčasnosť vďaka stieraniu hraníc spoločenských, sociálnych a kultúrnych stavia vizuálny jazyk na pomyselný piedestál, čím v zásade ubíja a zjednodušuje jazyk verbálny. Vizuálom sa dá sprostredkovať veľmi jasná a rýchla myšlienka, no človeka skôr láka vyjadrovať sa heslovito. Napriek môjmu profesionálnemu zameraniu ma tento trend neteší, pretože pomaly nám ubera schopnosť vyjadrovať sa komplexne.

Branislav

V druhej prednáške, ktorú ste pripravili vy, sa hovorilo o neóne, využití v umení, ale aj o technológii a výrobe. Myslíte si, že je neón použiteľný aj v nekomerčnej sfére, a kde vidíte jeho potenciál v rámci grafického dizajnu?

BM: Neónové značky sú klasickým nástrojom grafického dizajnu, osobitne komerčnej vizuálnej komunikácie. Od svojho vzniku v 30. rokoch minulého storočia sa rýchlo stali ikonou, ako aj zdrojom svetelného smogu v nočných mestách. Využitie vo voľnom umení prišlo až o tri desaťročia neskôr. Ukázalo sa, že neóny „unesú“ aj „vysoké“ posolstvá. Široká škála neónových odkazov siaha od propagácie verejného domu až po Flavinovu „Nominálnu trojku“. Otázka ich použitia v nekomerčnej sfére je preto skôr finančná, ako ideová.

Neón je praktické a flexibilné komunikačné médium, popri klasickom použití v exteriéri bude stále frekventovanejším interiérovým prvkom. Iným, technologicky zaujímavejším vývojovým trendom je obohatenie tradičného fázovania (animácie) neónových pútačov o interaktívne možnosti nových médií.





Katarína

Čo vás priviedlo na myšlienku zorganizovať OPENENON? Skutočne bolo vašim primárnym záujmom „vyviesť“ umenie a dizajn do verejného priestoru? Bola táto idea najpodstatnejšou časťou celej akcie? Ak áno, do akej miery predpokladáte, že sa vám ju podarilo zrealizovať? Budete mať možnosť zisťovať a hodnotiť spoločenskú odozvu?

KLB: Prvým impulzom bola chuť zrealizovať projekt, ktorý by bol akýmsi našim originálnym produktom a prezentoval by myšlienku otvorenosti, ktorá je aj v názve nášho združenia (Open Design Studio). Krátko po tom sme prišli na ideu vytvorenia nového typu „open“ neónu do

- ↑ Eupnea, David Březina, Zuzana Kubíková.
- ↓ Uhol pohľadu, Ondrej Alušík, Matúš Lelovský.
- ↗ Culture, Elena Bolceková, Alica Horváthová.
- Slučka, Emília Jesenská, Peter Simoník.

výkladov, ktorý by sa používal nielen ako nástroj na informovanie, či je prevádzka otvorená alebo zatvorená, ale aj ako spôsob informovania a poukazovania na háklivé spoločensko-kultúrne témy. Takže záujmom nebolo primárne vyviesť umenie a dizajn do verejného priestoru, ale skôr dať príležitosť mladým dizajnérom vyskúšať si myslieť otvorene, vyskúšať si spoluprácu a angažovane pristúpiť k témam a konceptu di-

zajnu ako otvorenej disciplíny.

Využitie takýchto neónov vo verejnom priestore už bolo prirodzenou súčasťou konceptu. Keďže dizajn je vnímaný skôr ako úžitková disciplína, je málo projektov a príležitostí, keď môže produktový a grafický dizajnér využiť svoje schopnosti a nadanie aj na to, aby prejavil vizuálne svoj názor. Myslím si, že si tento projekt našiel svoje publikum, a dúfam, že otvorí i v iných ľuďoch chuť rozmýšľať kriticky o dianí okolo nás.





Martin, Branislav, Katarína
Ako ste vyberali účastníkov projektu a ako sa osvedčila spolupráca dvojíc, ktoré sa odlišovali štúdiom, praxou a aj pohlavím? Ako fungoval výber tém a problémov, ktoré dvojice riešili?

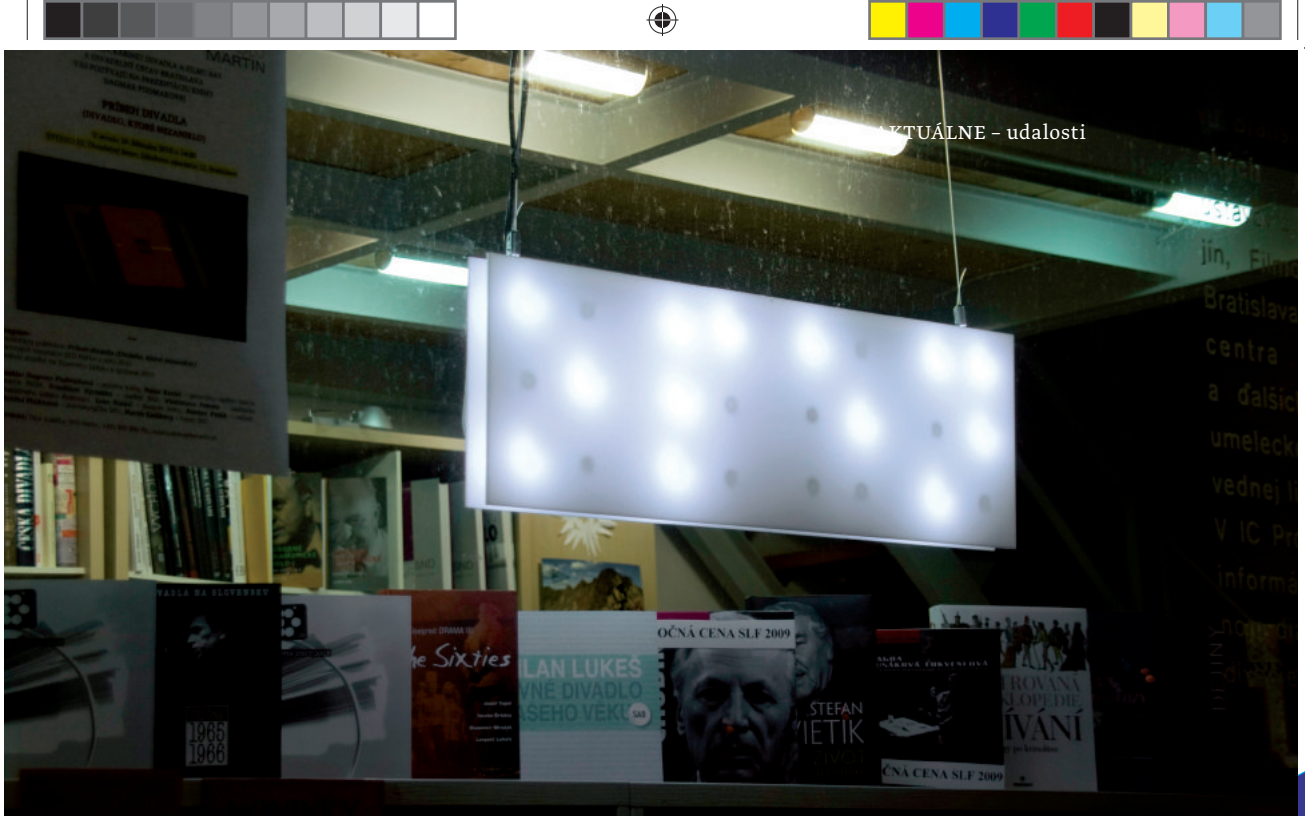
MM: Jedným z cieľov našich projektov je aj zosieťovanie profesionálov. Preto účastníkov na workshopy vyberáme najmä podľa záujmu, portfólia a konkrétnej témy projektu. Výber sme teraz upriamili na rozdielnosť, aby sa vytvorilo možno jemné napätie a aj tým sa podporil kreatívny potenciál. Najväčší problém zväčša býva pri usporiadaní dvojíc alebo skupiniek ľudí, ktorí sa navzájom nepoznajú. Tentoraz sme zvolili iný postup – dali sme podmienku, že dvojica musí obsahovať zástupcu VŠVU a zástupcu STU, a preferovali sme aj rozdielnosť pohlaví. Účastníci následne medzi sebou diskutovali o pripravených témach a na základe náklonnosti k tej alebo onej téme sa dali dokopy. Napriek tomu, že nie všetci sa predtým poznali, vytvorené dvojice spolupracovali prekvapivo dobre.



BM: Východiskom je diverzita prístupov a skúseností, potom spolupráca prináša nové zaujímavé informácie, základnou požiadavkou „OPEN“ je nastavenie účastníkov.

KLB: Spolupráca dvojíc sa podľa mňa osvedčila perfektne, aj napriek rozdielnemu zameraniu školy našli rýchlo spoločnú reč a myslím si, že sa aj dobre dopĺňali. Tam, kde bolo potrebné viac riešiť tvar a technológiu, sa lepšie prejavili produktívni dizajnéri, a tam, kde bolo treba podporiť komunikačnú hodnotu objektu, dopomohli skôr grafickí dizajnéri. Jedni od druhých tak mohli „odkukať“ spôsob rozmýšľania nad konkrétnym dizajnerským problémom, čo určite v budúcnosti ocenia.





Martin, Branislav, Katarína
Práca v združení vám určite odčerpáva čas, ktorý by ste mohli venovať svojej profesionálnej dráhe. Čo vám teda dáva, napríklad aj v kontexte s aktivitami spojenými s podujatím OPENENON?

MM: Čisto pragmaticky, musíte byť zaniatený a idealistický blázon, aby ste riešili občianske združenie. A to my pravdepodobne sme. Teší nás, že máme absolútnu kontrolu nad vznikom a priebehom projektu, spoznávame a sieťujeme nových ľudí, stretávame sa so zaujímavými témami, a v konečnom dôsledku pri organizácii jednotlivých projektov si cvičíme znalosti, využiteľné aj v našej profesionálnej dráhe. Krásny okamih je, keď držíte tlačný výstup z práve dokončeného projektu, projekt v okolí ešte stále rezonuje, máte dobré mediálne odozvy. Vtedy aj zabudnete, koľko nervov a času vás to celé stálo.

BM: Pocit skutočnej sebarealizácie a uspokojenie z experimentu – zmysluplnej hry bez ekonomických pravidiel. Pokiaľ ambície dizajnéra presahujú „vizuálnu konfekciu“ a nie je preťažený vzrušujúcimi zadaniami od klientov, je prirodzeným riešením iniciovať vlastné projekty.

KLB: Ja si myslím, že práca v združení a na projektoch sa už stala aj súčasťou našej profesionálnej dráhy, o čom svedčí aj to, že sme sa ocitli v časopise Designum... Aktivita, ktorú robíme, nie sú úplná charita ani hobby, aj my sa prostredníctvom nich profilujeme, zdokona-

† Neonsight, Cyprián Koreň, Barbora Tobolová.

ľujeme ako profesionálni dizajnéri a dostávame sa do určitých kruhov dizajnérov, ktorí sa rozhodli neuspokojiť sa iba s tým, čo ponúka trh. Aktivita v rámci združenia nám možno nenosia momentálne dostatočný zárobok, ale prinášajú množstvo nových kontaktov, ktoré v budúcnosti možno vyústia do zaujímavých zákaziek komerčného charakteru. Každým projektom zároveň dopĺňame svoje portfóliá o hodnotné výsledky výskumnej činnosti, a to je definitívne investícia do budúcnosti.

#

OPENEON

uzávěrka:
29. března
2010

mladý obal young package

Komiks
hlavním
hrdinou
obalu
nebo obal
komiksu?

více informací: www.mlady-obal.cz

**Zabalte
sladkost!**

mezinárodní
soutěž
obalového
designu

vyhlašovatel **MODEL**

organizátor **.Czech
design**

partneři **KOMIKS
FEST**

**Studio
Činčera**
ART & DESIGN

XL
Střední
centrum
designu

mediální partneři

DESIGNMAG

designum

RADIO
1
98.4

radiouwave
radio

font

dp | www.designportal.cz

6 x 10 rokov v praxi... ale aj v Satellite

Na výstave v Satellite sa po desiatich rokoch stretli šiesti spolužiaci – absolventi odboru dizajn na FA STU. Prezentovali práce z praxe, z prvých rokov po škole, keď sa naplno prejavila priepasť fiktívnych klauzúrnych prác a tvrdej ekonomickej reality. Našťastie (?) štúdium bolo poctivo vydreté, a tak ani tvrdé podmienky neboli kategoricky neprekonateľné, aj keď boli vyčerpávajúce. Dalo by sa povedať, že hoci na samotnom dizajne sa u nás zbohatnúť nedá, predsa len umožňuje existovať aspoň tým vytrvavejším. Dôkazom boli vystavené realizácie, ktoré však neboli čisto produktové, ako by sa dalo

mylne domnievať. Je to spôsobené nielen rozdielnymi osobnými ambíciami, ale aj podmienkami slovenskej priemyselnej sériovej výroby, či presnejšie investícií a úrovne vývoja nových výrobkov na Slovensku. Ako poznamenal jeden z vystavujúcich, v normálnom prostredí by takúto 10-ročnú výstavu naplnil jediný dizajnér. Takto však autori Branislav Dudáš (ELTECO), Miro Hazucha (AUAOAY), Jaroslav Holota (UNGROUP), Martin Struss (PLASTIC OMNIUM), Štefan Tóth (FLO) a Martin Turzík (FLUIDUM DESIGN) predstavili svoju tvorbu spoločne.

Keďže sa vzhľadom na pracovnú vyťaženosť nestretli všetci kolegovia ani na vernisáži, využijeme tento priestor na akúsi virtuálnu diskusiu o minulosti, súčasnosti a budúcnosti. Každému sme položili tri nasledujúce otázky:

1. Ako by ste z profesionálneho hľadiska zhodnotili posledných desať rokov?
2. Dotkla sa vás dnes toľko medializovaná kríza?
3. Tešíte sa na nasledujúce desaťročie, alebo je pre vás skôr dôvodom na obavy?



Jaroslav Holota

1. Bolo to obdobie hľadania svojho miesta na trhu. Pokiaľ sa chce človek živiť tým, čo ho baví, tak musí nájsť klientov, ktorí potrebujú jeho služby a sú ochotní mu za ne zaplatiť. Rovnako tu platí princíp ponuky a dopytu. Často klient ani netuší, že vás potrebuje, je len na vás, aby ste ho presvedčili.
2. Koho sa nedotkla? Je to situácia na trhu a pokiaľ chcete „prežiť“, tak sa prispôbíte novovzniknutej situácii.
3. Plánujeme a máme vízie, kam by mal celý ateliér smerovať, ale tešiť sa budeme, keď sa naplní aspoň 50% našich plánov.



- ↑ Martin Turzík: Corinex Gateway – dizajn IT zariadenia, Corinex Communications Corp., Vancouver, Kanada, 2004, foto Jozef Tkáčik.
- ↖ 6 x 10_expozícia v Satelite, foto Barbora Tobolová.
- ← Branislav Dudáš, Elteco, a.s., 2005.
- ↓ Martin Turzík, Vodka Amundsen – dizajn obalu alkoholického nápoja, Stock a.s., Plzeň, 2006, foto Stock a.s.

Branislav Dudáš

1. Osobne sa mi ani nechce veriť, že to už je desať rokov. Z toho profesionálneho hľadiska to síce nie je celkom tak, ako som si to predstavoval počas študentských čias, ale taký je život asi vo všeobecnosti. Robím to, čo som vyštudoval, a myslím si, že už to je na Slovensku v súčasnosti úspech.
2. Kríza sa dotkla istou mierou každého a cítíme ju aj v našej firme. Ale asi by už bolo načase prestať ju toľko medializovať, lebo potom sa ňou podaktorí účelovo oháňajú a zneužívajú ju.
3. Asi ani jedno, ani druhé. Na toto nemám odpoveď. Uvidíme.





Miro Hazucha

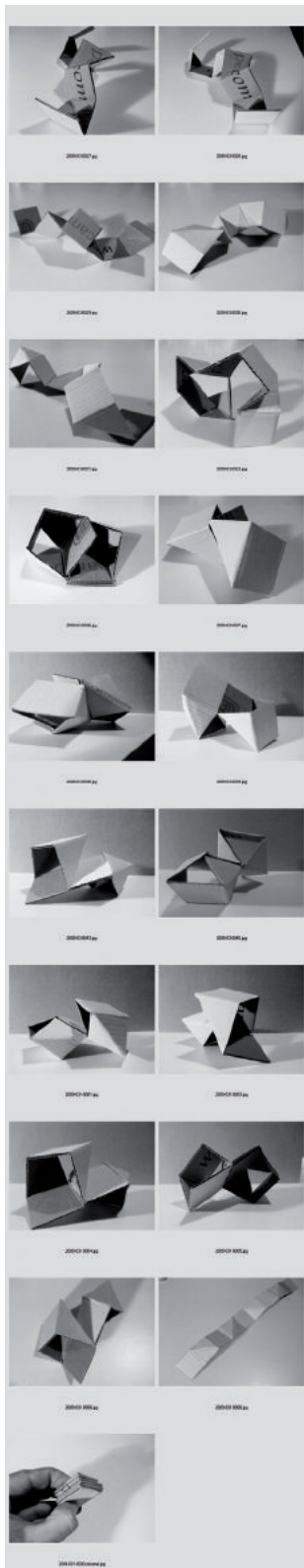
1. Nechcem hodnotiť.
2. Zrejme áno; je to, ako keď prší... aj keď nezmoknem, tak či tak prší.
3. Spolieham sa na prítomnosť.

- † Jaroslav Holota, spolupráca Peter Masár, Jaroslav Šugár (UNGROUPO s.r.o.), Noviny JOJ – televízna scéna kombinujúca niekoľko relácií, TV JOJ, 2007, foto autor + TV JOJ.
- ✓ Jaroslav Holota, Martin Struss, koncept ramena Jakub Hauskrecht, Dorsys – Dizajn prístroja a ovládacieho rozhrania digitálneho röntgenu, Digix Systems s.r.o., 2005 – 2007.
- AUAOAY (Miro Hazucha, Jozef Olšavský), Polyhedric – variabilita štruktúry bez ohľadu na mierku a využitie, interný výskum AUAOAY, 2005 – 2009.
- ✧ Martin Struss, Aquamanus – vodoliečebná vaňa na horné končatiny, Medexim s.r.o., 2008 – 2009, foto autor.



Martin Struss

1. Myslím si, že aj keď je na Slovensku menej príležitostí na navrhovanie veľkosériovo produkovaných výrobkov, tak počas tých minulých rokov bolo cítiť (hoci iba mierne) nárast možností aj v tomto sektore. Vďaka tomuto „nedostatku“ som (našťastie) bol nútený pracovať na relatívne rôznorodých projektoch, kde sa bolo treba stále učiť a zohľadňovať vedomosti z rôznych oblastí. Myslím si, že ma to určite obohatilo (duševne!).
2. V tomto období je možno lepšie byť dizajnérom – zamestnancom. Práca v inováciách je práve kvôli „kríze“ naozaj dosť. Človek v tíme však cíti aj väčšiu zodpovednosť, veď aj od výsledkov jeho práce závisí zamestnanie kolegov z výroby o tri-štyri roky.
3. Predpokladám rôzne zmeny nielen v dizajnérskej oblasti, a zatiaľ sa na to teším. Čím prísnejšie máme podmienky, tým lepšia musí byť vaša práca – či navrhujete logo, alebo raketoplán. A nové situácie často prinášajú aj nové príležitosti.



Martin Turzík

1. Uplynulých desať rokov od skončenia štúdia bolo všelijakých, spočiatku to bolo najmä o hľadaní príležitostí a pragmatickom prežívaní. Robil som všetko, čo sa aspoň trochu približovalo nejakej všeobecnej dizajnerskej praxi, napríklad aj logotypy či webové stránky. Potom som sa našťastie dostal k nejakým projektom z produktového/priemyselného dizajnu. Aj keď toho doteraz nebolo veľa, naučil som sa za pochodu mnohé veci. Byť priemyselným dizajnérom na Slovensku je skoro ako za trest a aj ja som pracoval na projektoch skôr pre firmy mimo Slovenska. Som však rád, že som pri tejto práci ostal, i keď nevylučujem, že budem v budúcnosti robiť aj niečo iné. Momentálne sa ale snažím angažovať naplno v tejto oblasti.

2. Hospodárska kríza sa mňa osobne dotkla tým, že som, rovnako ako všetci ostatní obyvatelia tejto krajiny, nedobrovoľne prispel približne 40 000 ľuďom na nákup nového auta, resp. rovnako nedobrovoľne podporil zopár krachujúcich podnikov, za čo je ale zodpovedná súčasná vláda. Moje pracovné aktivity kríza (zatiaľ) nejakou veľmi neovplyvnila, paradoxne mám skôr viac práce než rok-dva dozadu. Dúfam, že sa celková situácia už čoskoro zlepší a bude ešte viac zaujímavých príležitostí na dizajnersku spoluprácu s podnikmi.

3. Teším sa na každý nový deň, čo zaujímavé prinesie. Aj keď som povahovo skôr skeptik, pozerám sa do budúcnosti s optimizmom, pokiaľ ide o moju prácu a súkromný život. Mám však trochu obavy o túto planétu, veľa vecí nabralo vcelku nezdravý smer...





AKTUÁLNE - udalosti

Štefan Tóth

1. Oscillovalo to medzi experimentovaním s novými formami tvorby a snahou zdokonaľovať sa v tých odskúšaných.
2. Naše štúdio sa zaoberá predovšetkým architektúrou a architektonickým dizajnom. Dotklo sa nás to tak ako všetkých komodít napojených na stavebníctvo a výstavbu.
3. Vnímam to skôr neutrálne. Všetci z nás prenášame do ďalšej dekády hrst skúseností, či už väčšiu alebo menšiu. Dúfam, že ešte mnoho nových pribudne, takže príručku o dizajne zatiaľ vydávať neplánujem.

#

- † Martin Struss, Aquadelicia - set vodoliečebných vaní - redizajn, Medexim s.r.o., 2005 - 2008, foto autor.
- Akad. arch Pavol Kuzma, Štefan Tóth, Kancelársky nábytok Flo, Vital a.s., 2001, foto Jaroslav Hulka.
- Akad. arch Pavol Kuzma, Prof. Akad. arch. Miloslav Mudrončík, Štefan Tóth, Rekonštrukcia parteru Slovenskej národnej knižnice v Martine - interiérový a architektonický dizajn s pridaním nových funkcií, Slovenská národná knižnica v Martine, 2006 - 2008.







Grafický dizajn a súťaž

V súvislosti s nedávnymi olympijskými hrami mi v spojení so slovom súťaž napadajú príklady predovšetkým zo športovej terminológie. Pokiaľ však chceme zostať pri grafickom dizajne, vráťme sa k poslednému žilinskému KUPÉ s poradovým číslom 5.

Počas svojej existencie si táto konferencia získala značné renomé a pevne zakotvila v kalendári v čase tesne pred Vianocami. Kto ju už navštívil, celkom isto podľahol čaru domácej atmosféry interiéru Stanice a jej obyvateľov z okruhu organizátorov žilinského kultúrneho života. Ich činnosť si zaslúži obdiv – v priebehu niekoľkých rokov doslova z ničoho vytvorili multifunkčný priestor, v ktorom sa stretávajú aktéri a priaznivci všetkých oblastí kvalitnej kultúry.

Ten, kto sem prichádza raz za rok (napríklad na KUPÉ), isto si všimne novinky a rôzne vylepšenia, ktorými bola za posledných dvanásť mesiacov Stanica obdarená. Tentoraz rozhodne nešlo prehliadnuť novú valcovitú „stavbu“, do ktorej sa z podkrovných priestorov pôvodnej stanice konferencia presunula. Steny stavby tvoria prepravky od piva a hlinená omietka, stropom je diaľničný most, dovnútra sa vchádza cez lodný kontajner... V čase konania konferencie bol navyše vonkajší plášť budovy pokrytý červenými transparentmi, ktoré evokovali vyprázdnené,



dnes možno aj trochu hrozivo znejúce heslá spred roka 1989 (išlo o inštaláciu Alexa Mlynárčika).

Takmer každý grafický dizajnér je vo svojom profesijnom živote skôr alebo neskôr vtiahnutý do súkolia niekedy horšie, niekedy lepšie pripravej súťaže. Niektorí zasa súťaže aktívne vyhľadávajú. Poznám však aj tvorcov, ktorí zo zásady nesúťažia. Ten, kto súťaženie zažil na vlastnej koži, si iste spomenie na problémy so stíhaním termínu (do poslednej chvíle sa samozrejme uprednostňujú už dohovorené zákazky), napätie pred vyhlásením výsledkov, keď sa zvykne objavovať množstvo zaručených správ (napríklad kto to má dopredu isté), na euforický pocit pri víťazstve alebo hlboké sklamanie z neúspechu. A hneď potom prídu na rad špekulácie: Bola súťaž regulárna? Pochopil som zadanie správne? Nebolo to už dopredu rozhodnuté?

Na rad otázok spojených s problematikou grafických súťaží sa pokúsila odpovedať konferencia KUPÉ 5. Je isté, že doteraz chýba akýsi všeobecne rešpektovaný mechanizmus, ktorý by umožňoval všade v Európe zorganizovať regulárnu grafickú súťaž podľa pevne stanovených pravidiel. Aby zadávatelia súťaží vedeli, ako sa presne postupuje, a aby grafici vedeli, že rozhoduje skutočne kvalita nimi vykonanej práce a nie schopnosť preniknúť do zákulisia súťaže a tam jej výsledky ovplyvniť vo svoj prospech.

Konferencia sa už druhýkrát konala v anglickom jazyku, čo síce rovnako ako vlni skrátilo diskusie s prednášajúcimi na minimum, zato však zahraničným účastníkom umožnilo porozumieť jednotlivým prednáškam. Obdiv si opäť vyslúžili Marcel Benčík a Braňo Matis, ktorí v „cudzom“ jazyku dokázali skvelo moderovať. Každá prednáška bola časovo limitovaná, kvôli väčšej názornosti v pozadí prednášajúcich neustále išiel čas. I v tomto ohľade mala téma konferencie – „súťaž“ – trochu športovú atmosféru. Tú navyše zdôraznil aj prvý rečník Niko Manikas „striptízovú exhibíciu“. V rýchлом tempe si zo seba postupne vyzliekal nové a nové tričká so symbolmi najrôznejších typov klientov a situácií, ktorým je grafický dizajnér vo svojej praxi vystavený. Jeho vystúpenie skončilo rýchlo, ešte pred ukončením časového limitu.

Tomasz Budzyn nás dynamicky previedol politickými reáliami súčasného Poľska, aby sme lepšie pochopili, akým spôsobom v Poľsku (ne) funguje vyhlasovanie a hodnotenie súťaží na logotypy čohokoľvek. Tomasz uviedol nejaký typový vzor (napríklad oficiálne značenie poľských ministerstiev) a potom predviedol niekoľko spôsobov, ako boli riešené grafické súťaže – od prípadu, keď si logo navrhol sám minister, cez zle vyhlásenú súťaž až po regulárne výberové konanie. Ukazoval víťazné návrhy logotypov poľských miest, ktoré vyšli z oficiálnych súťaží



(vlni ich už predstavila Agatha Szidłowska), rovnako ako aj informačný systém letiska, ku ktorému sa jeho autor dostal vďaka náhodnému stretnutiu s investorom. Tomaszovo vystúpenie otvorilo celý rad otázok spojených s profesionálnou zadávaním grafických súťaží a regularnosti ich hodnotenia.

Na KUPÉ sa už pomaly stáva tradíciou, že hostia z Rakúska zastupujú umeleckú komunitu, ktorá sa sústreďuje na sociálno-ekologické aktivity. Andrea Kessler (i za Bernharda Faissa a ich spoločné ISEBUKI) predstavila niekoľko veľmi sympatických projektov, v ktorých ISEBUKI ponúkajú alternatívu k bežnému životu v európskom veľkomeste (Viedeň). Priznám sa, že mi prirodzené zábrany nedovoľujú naplno použiť ich formuláciu vymedzenia sa voči „kapitalistickému spôsobu života“. Nechcem ľpieť na slovíčkárni a radšej pochválím ich široko rozvinuté aktivity v oblasti mestského environmentálneho dizajnu. Od street artu (stickers) cez corporate identity nezávislej materskej škôlky až po architektonické a komunitné riešenie konverzie zrušenej továrne. Svojím príspevkom Andrea Kessler dokázala, že žiť plnohodnotným životom grafického dizajnéra je možné aj mimo hlavných prúdov komerčných súťaží.

Lukášovi Veverkovi sa podarilo zostaviť graf, kde porovnával rôzne české súťaže na tvorbu logotypov podľa dvoch zaujímavých paramet-

rov: výšky cieľovej finančnej čiastky určenej pre víťaza súťaže a počtu zúčastnených profesionálov v porote danej súťaže. Výsledkom je Lukášovo zistenie, že najlepšie dotované súťaže, ktoré majú zároveň v porote najväčšiu účasť profesionálnych odborníkov na grafický dizajn, zároveň prinášajú najvydarenejšie logá. Priznám sa, že s jeho argumentáciou celkom nesúhlasím (existujú aj zle dotované súťaže, ktorých výsledkom môže byť kvalitné logo). Každopádne Lukáš Veverka svojím názorným grafom poukázal na nelichotivú skutočnosť, že v Čechách je každoročne vyhlasovaný celý rad grafických súťaží s porotou, v ktorej je minimálne alebo veľmi obmedzené zastúpenie odborníkov na grafický dizajn.

Jirka Toman mimovoľne ukázal, aké sú v Česku a Poľsku veľmi podobné zvyklosti (alebo priam zlozvyky?) zadávateľov a porotcov súťaží na logotypy. Kto totiž predtým videl prednášku Tomasza Budzyna, musel mať pocit, že ide prakticky o to isté len s inými (českými) kulisami. Medzi české pikantnosti podľa Jirku Tomana patrí napríklad zákrok riaditeľa pražskej ZOO, ktorým zrušil vynikajúce, originálne a hlavne dobre zavedené logo Michala Cihlářa, aby v následne vyhlásenej súťaži vybral logo iné, ktoré sa pôvodnému Cihlářovmu logu najviac podobalo, alebo prípad víťaznej corporate identity olomouckej univerzity. Nové logo vrátane CI riešenia síce vyhralo regulárnu súťaž, ale kvôli odporu vedenia školy sa nerealizovalo.





AKTUÁLNE – udalosti



Zuzana Wienk ukázala, že môže existovať „svetlo na konci tunela“ a že nemusíme byť voči nesolidným klientom a zadávateľom grafických súťaží (predovšetkým z radov politickej reprezentácie) úplne bezmocní, keďže Aliancia Fair-play, ktorú zastupovala, podporuje tvorbu transparentného finančného prostredia, v ktorom politické strany na Slovensku pôsobia.

Alan Záruba už niekoľko rokov bojuje v radoch tímu, ktorý sa snaží zmeniť celkovú grafiku Českej televízie (ČTV). Ide o paradoxnú situáciu. Vo veľmi kvalitne obsadenej súťaži na nové logo ČTV zvíťazil návrh Štěpána Malovca (aj ten je členom vyššie spomínaného tímu). Paradox totiž spočíva v skutočnosti, že postupne sa darí aplikovať corporate identity odvodenú od základného loga (napr. symboly jednotlivých televíznych programov ČTV) okrem loga samotného. Vytvárajú sa znelky, grafika jednotlivých programov, avšak ako logo je úplne nelogicky doteraz používaná zmrzačená verzia historickej značky vtedy ešte Československej televízie, ktorá vznikla v 60. rokoch minulého storočia (viď webové stránky ČTV). Situácia je o to paradoxnejšia, že si Alana Zárubu a jeho tím platí Česká televízia. Alan Záruba sa teda celkom logicky pýtal, či má vôbec zmysel vyhrať akúkoľvek grafickú súťaž, keď k vlastnej realizácii nemá nakoniec dôjsť.

Joana Niemeyer postavila do protikladu „súťaži“ nutnosť spolupráce. Uvádzala príklady najznámejších spolupracujúcich umeleckých dvojíc (napríklad Laurel a Hardy, manželia Eamesovci alebo David Byrne a Brian Eno). V duchu tejto myšlienky sa dohovorila s ďalšími tridsiatimi kolegami z najrôznejších európskych miest (okrem iných aj s Marcelom Benčíkom a Filipom Blažkom). Každý z nich napísal a ilustroval jednu kapitolu venovanú svojmu mestu v knihe Graphic Europe. Knihu vydalo londýnske vydavateľstvo Cicada.

Pavel Zelenka nás vtiahol do súťaže na nové vizuálne stvárnenie festivalu Pražská jar. Jeho organizátori oslovili päť renomovaných pražských grafických štúdií, aby sa pokúsili prísť s niečím skutočne novým. Pavlovo štúdio Marvil stavilo na typovú tvár tučtového, bežného človeka, ktorého festivalové plagáty nudia, ktorý by na hudobný festival nikdy nešiel. Bolo zaujímavé počuť vysvetlenie autora, prečo zvolili práve túto cestu komunikácie so záujemcami o festival. Zvlášť, keď sme krátko predtým mohli vidieť aj rýchlu rekapituláciu návrhov ostatných účastníkov súťaže v podaní Alana Zárubu. Dnes už vieme, že súťaž vyhralo štúdio Aleša Najbrta.

#



Zimný prieskum na VŠVU v Bratislave



Monika Hanečková

Ateliér S+M+L_XL kov a šperk

1. ročník magisterského štúdia

Pedagóg: prof. Karol Weisslechner, akad. arch.

Foto: Monika Hanečková

KONZERVOVANIE



Spojenie kontrastných elementov čičmianskej výšivky a plechovej konzervy technikou leptania umožňuje rozvíjať úvahu o rôznych kontextoch existencie hmotnej kultúry ľudu, o sile a krehkosti, funkčnosti a nepotrebnosti, všednosti a jedinečnosti. Čičmianske konzervy hovoria aj o silnom citovom a zároveň realistickom a nesentimentálnom vzťahu autorky k inšpiračnému zdroju jej motívov. Kombinácia konzumného predmetu a ľudového výrazu krásy v podobe objektov nám oslobodzujúco pripomína, že všetko plynie.



Adrian Mankovecký

Ateliér priemyselného dizajnu

2. ročník

Pedagóg: doc. Ferdinand Chrenka, akad. soch.

Foto: Adrian Mankovecký

HRA

Základom bolo vytvorenie vhodného estetického tvaru skĺbeného s funkčnosťou a variabilitou. Odrážadlo je možné prispôsobiť pohodliu dieťaťa a rôznorodosti terénu (typ trojkolka, alebo zimný variant s lyžami). Možnosť premeny z neho robí hračku do každého ročného obdobia. Vďaka rámu, ktorý možno otáčať, sa zväčšil aj vekový rozsah použitia. Materiálom je preglejka, ako alternatíva často používaného plastu.



STÔL a STOLIČKA NA VEREJNÉ STOLOVANIE

Projekt bol podnetnou príležitosťou na spoluprácu firiem Kodreta s.r.o. a Polytrade CE a troma vysokými školami – Ateliérom industrial dizajnu VŠVU v Bratislave, Fakultou architektúry na STU v Bratislave, Fakultou umění a designu na Univerzite Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem.

Spoločnosť Kodreta s.r.o. bola založená Dušanom Neveďalom v roku 1993 a nadväzovala na 40-ročnú tradíciu výroby ohýbaného chromovaného sedacieho nábytku. V poslednom desaťročí firma zaznamenala technologický rozvoj a ponúka široký sortiment sedacieho nábytku a doplnkov do interiéru a exteriéru (www.kodreta.com). Spoločnosť Polytrade CE je výhradným distribútorom materiálu LG HI-MACS®, v roku 2003 ju založil Ing. arch. Tomáš Valent, ktorý mal z predchádzajúcich rokov mnoho skúseností v oblasti kompaktných materiálov. Po upevnení pozície na českom trhu spoločnosť expandovala i na Slovensko a do Maďarska.

Cieľom medzinárodného projektu je realizácia nábytku, ktorý má rešpektovať požiadavky investora, dané technologické a materiálové limity. Individuálna výroba kovového nábytku hľadá nové materiálové impulzy, kreatívny dizajn zbavený stereotypu a nudy.



Kristína Krempová Ateliér industrial dizajnu

1. ročník magisterského štúdia VŠVU

Pedagóg: doc. Ferdinand Chrenka, akad. soch.

Molinillo

Set Molinillo je inšpirovaný prelievaním vrstiev svetlej a tmavej čokolády. Nabáda zákazníka ponoriť sa do jej lahodnej chuti a omamnej vône. Roztopená čokoláda, roztekajúca sa v priestore, vytvára obrazy podnecujúce fantáziu. Hlavným bodom sa však stáva okamih jej stuhnutia, ktorý akoby náhodou určuje tvar stoličky. Po technickej stránke to znamená, že s použitím jednej formy je možné vytvoriť niekoľko variácií stoličiek. Dizajn sa bude meniť v závislosti od ich „strihu“, ktorý sa vyreže do základného vákuovaného výlisku. Slovo molinillo pochádza z Mexika a označuje metličku na miešanie čokolády.





Denisa Tóthová

Fakulta architektúry a dizajnu

1. ročník magisterského štúdia STU Bratislava

Pedagóg: doc. Peter Paliatka, akad. soch.



Stoličky a stôl sú určené do priestoru literárnej kaviarne. Nemali by na seba pútať pozornosť, ale dopĺňať tichú, tak trochu klasickú atmosféru tohto miesta. Dôležitým momentom bolo riešenie úložného priestoru pod stoličkou a stolom, ktorý realizovala autorka formou vsadenej sieťky. Pás operadla, ktorý je prehnutý cez kovovú konštrukciu, preberá vtipný prvok „oslích uší“ na knihe.





Lucie Smyslová

Ateliér dizajn interiéru

4. ročník na Univerzite Jana Evangelisty

Purkyně v Ústí nad Labem

Pedagóg: Prof. akad. arch. Jan Fišer

TRIJO

Barový stół TRIJO je určený pre tri osoby do bufetu, snack-baru, mliečneho baru, pekárne či na exteriérovú párty. Má formu vázy, resp. kvetináča s bambusom, ktorý na nosiči z ohýbaných rúrok ponúka plochu na stolovanie „na stojáka“. Objekt sa stáva vďaka integrovanej zeleni zároveň deliacim prvkom v priestore.

#





AKTUÁLNE – udalosti



^ Daniel Lešťák, Stojan na notebook, javorové drevo, 3. ročník.

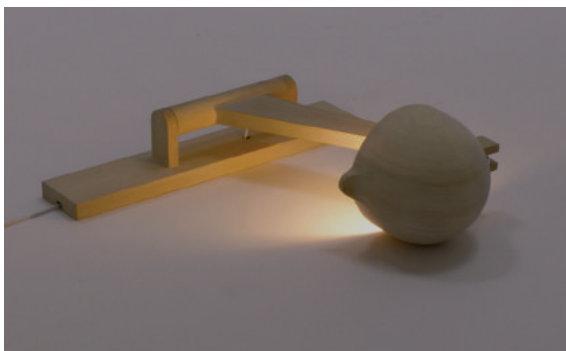


Škola úžitkového výtvarníctva Josefa Vydru v Bratislave

Klauzúrne práce na oddelení Dizajnu a tvarovania dreva

Na klauzúrnych prácach, ktoré sú záverom každého školského polroka, sa spravidla zúčastňujú študenti tretieho a štvrtého ročníka. Každý ročník má stanovenú osobitú tému, na ktorú musia študenti vo vymedzenom časovom úseku navrhnuť a následne vlastnoručne, s pomocou strojov a ručných náradí, vytvoriť funkčný úžitkový predmet – dizajnerský produkt. Zvyčajne sa návrhy realizujú z dreva, prípadne kombináciou s inými materiálmi, nevyhnutnými pre výsledný efekt a funkciu produktu. Nie je však podmienkou, že práca musí byť vyrobená výhradne z dreva, čo dokazuje aj jedna z ukážok študentských prác (Recyklované svietidlo).





- † David Tóth, Nástenná lampa, topoľové a javorové drevo, žiarovka, 4. ročník.
- ← Ivana Ambrušová, Svetidlo, javorové drevo, 4. ročník.
- Michaela Lišková, Paraván, smrekové drevo, 3. ročník.
- ↘ Pavlína Kusá, Paraván, bukové drevo, preglejka, 3. ročník.

Študenti tretieho ročníka, pod pedagogickým dohľadom Mariána Hubu a Romana Hrčku, dostali za úlohu navrhnuť a zrealizovať funkčný bytový doplnok so zreteľom na jednoduchosť riešenia, úsporu materiálu a času, potrebného na realizáciu.

» Daniel Lešták vytvoril z javorového dreva stojan na notebook. Súčasťou jeho práce bolo aj vyhotovenie textilnej tašky, ktorá slúži ako ochranný obal na prenos stojana s notebookom. Výrobok svojím tvaroslovím jemne akcentuje ľudovú tvorbu v syntéze s odkazmi organického dizajnu, čím vytvára príjemný kontrast voči dizajnu prístrojov výpočtovej techniky.

» Michal Janiga vo svojej práci poličkový vešiak prepoil princípy nástenného vešiaka s poličkou. Jednoduchým miernym sklopením jeho časti smerom nadol sa zo zaujímavej reliéfnej štruktúry razom stáva polica s piatimi vešiakmi. Jednoduché poňatie formy v duchu pravouhlých línií predurčuje produkt na sériovú výrobu.

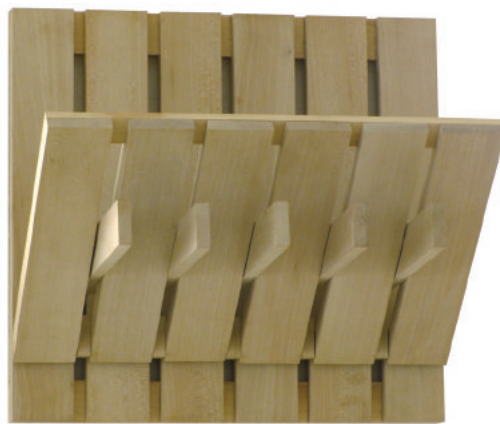




» Tematikou paravánu sa zaoberajú dve nasledujúce práce. Prvý paraván je od Michaely Liškovej. Je vyrobený zo smrekového dreva v kombinácii s mierne transparentnou textíliou hnedej a krémového odtieňa. Pri priesvite hnedej textílie sa vytvára textúra imitujúca kresbu dreva. V štruktúre horizontálnych a vertikálnych línií možno badať určité konotácie s estetikou východných kultúr.

» Druhý paraván od Pavlíny Kusej, vyrobený z bukového masívu a preglejky ošetrenej oranžovým náterom, sa od toho predchádzajúceho značne líši. Kým ten prvý sa pohybuje na úrovni určitého konvenčného výrazu a pôsobí na užívateľa skôr pokojným a nekonfrontačným dojmom, Kusej paraván evokuje pocit pulzujúcej energie, čo docielila perforovanými otvormi zoskupenými v tvare šípok, zoradených za sebou s miernym posunom v prekrytí dvoch na sebe položených preglejok.





- † Michal Janiga, Poličkový vešiak, javor, 3. ročník.
- ← Jana Janotková, Svietidlo, ohýbané bukové lišty, bukový masív, žiarovka, 4. ročník.
- ↗ Samuel Kramár, Svietidlo, ohýbané bukové dýhy, bukový masív, 4. ročník.
- Peter Sajkala, Recyklované svietidlo, blatník a vidlica z bicykla, žiarovka, granit, 4. ročník.

Študenti štvrtého ročníka, pod pedagogickým dohľadom Dušana Rychtárika a Romana Hrčka, mali za úlohu navrhnuť a vytvoriť funkčné svietidlo, závesné – nástenné, stolové alebo samostatne stojace.

» Nástenná lampa Dávida Tótha, podobne ako v prípade Leštákovho stojana, v sebe koncentruje tvaroslovné prvky ľudovej tvorby s odkazmi organického dizajnu, konkrétne v prípade tienidla lampy. Produkt je vyrobený z topoľového a javorového dreva a usporiadaný tak, aby umožňoval užívateľovi nastaviť si potrebné svetelné podmienky.

» Stolová lampa Samuela Kramára pozostáva z variabilného tienidla a podstavca. Tienidlo je vyrobené z piatich bukových dýh zlepených do kruhu. Každý z kruhov má o čosi menší rádius, aby sa dali do seba zasúvať. Spojené sú v jednom bode, okolo ktorého sa dajú otáčať, čo umožňuje užívateľovi regulovať intenzitu a smer svetla.

» Skôr ako architektúra pôsobí svietidlo Jany Janotkovej. Je vyrobené z ohýbaných bukových



líšt, ktoré sú vzájomne vo zvislých a horizontálnych líniách pospájané metrickými skrutkami. Vzniká tak sieťová štruktúra v tvare dutého valca. Svietidlo pozostáva z dvoch takýchto, do seba vložených valcov. Otáčaním vnútorného valca si užívateľ môže regulovať intenzitu svetla.

» Recyklované svietidlo Petra Sajkalu je vyrobené výlučne z nájdených predmetov – blatníka a vidlice z bicykla, ktorých funkcia pred ich vyradením bola iná. Ich vzájomnou integráciou do nového produktu získavajú novú úžitkovú funkciu. Takýto tvorivý prístup, využívajúci princíp ready-made, nie je síce vo voľnom výtvarnom umení ničím novým, v oblasti dizajnu však nadobúda ekologický rozmer.

» Ako tri škrtnuté zápalky či kráčajúce ľudské bytosti pôsobí svietidlo Ivany Ambrušovej. Je vyrobené z troch kusov naštiepaného javorového dreva, ktoré sa akoby o seba opierajú. Z každého z nich vystupuje žiarovka bez príslušného tienidla, čo ešte viac umocňuje existenciálny pocit a výrobok posúva na hranicu medzi voľným výtvarným umením a dizajnom.

#



Hromy, blesky!

Priznám sa, necestujem veľmi často bratislavskou MHD. No to, čo som zbadal nedávno, ma nahnevalo. Sedačky v autobuse boli čisté, usporiadanie dekoratívneho motívu s logom nášho hlavného mesta bolo precízne rovnaké na všetkých, lenže... Táto značka bola hore nohami!

To mi pripomenulo viacero situácií z posledného obdobia, ktorých spoločným menovateľom je **nedôslednosť**. Pri návrhu sériových výrobkov je nemožné byť pri každom kroku, ktorý ovplyvní vizuálny či funkčný zážitok z výrobku. Kvôli tomu je dobrým pravidlom precízne popisovať a definovať výrobok, vzhľad, montážny postup. Nuž a človek by ľudsky aj očakával, že ho konkrétny pracovník v prípade nejasností bude kontaktovať.

Realita však často býva iná. Celkovo projekty prechádzajú rôznymi rukami a schránkami,

často sa posielajú popisy nekompletné – jednoducho „medzičlánky“, o ktorých dizajnér ani nemá tušenia, nemajú vôbec záujem skontrolovať si, čo vlastne robia. Pravdepodobne im to nič nehovorí a už rozmýšľajú o víkendovej lyžovačke. Čo je však horšie, aj pri samotnej realizácii dochádza k dezinterpretácii, opomenutiam, a často aj vedome: „Však načo mu mám volať, veď to je skoro také isté. Iba čo nás to zdrží.“ Alebo aj po konzultácii, kde sa jasne veci dohodnú, nie je isté, či to tak bude aj zrealizované.

Je na vine iba výroba a jej príprava? Nie vždy. Ak dostane výroba či subdodávateľ nekompletné podklady od objednávateľa, a ten si navyše profesionálne neskontroluje správnosť prevedenia, je to takmer istá katastrofa. Je síce pravda, že možno si to 90% ľudí nevšimne, ale prečo to nespravíť správne, ak to je za tie isté peniaze?

No a na záver – priznajme sa, že nie vždy sa nám chce bojovať s veternými mlynmi a tak sa von dostanú veci, pod ktoré je lepšie sa nepodpísať. Netreba však v úsilí ochabovať! Ja verím, že ak tieto nedôslednosti budeme všetci dôsledne reklamovať – za predpokladu –, že presne a čitateľne definujeme aj naše výstupy – tak aj naši investori začnú tieto podnety brať vážne. Veď každá dodatočná zmena sú náklady navyše – a tejto reči oni rozumejú!

#

Saint-Étienne

- z bývalej manufaktúry zbraní mestočko dizajnu



† Saint-Étienne: k bývalej manufaktúre na zbrane v minulom roku pribudla nová budova La Plantine, jej poslaním je priblížiť dizajn najširšiemu publiku.

❏ V areáli bývalej továrne na zbrane na severe francúzskeho mesta Saint-Étienne inaugurovali v októbri minulého roka mestočko dizajnu, Cité du design.

Inštitúcia s rovnomerným názvom, založená v roku 2005, dostala svoj vlastný priestor v jednej z pôvodných budov fabriky. Jej hlavným cieľom je príprava a organizácia Bienále dizajnu, ktoré od roku 1998 láka odbornú i laickú verejnosť. Ústrednú budovu mestočka nazvanú La Platine navrhol parížsko-berlínsky ateliér LIN. O tom, aké miesto v Saint-Étienne patrí dizajnu, vypovedá výhliadková veža navrhnutá rovnakým ateliérom, priťahujúca pohľady návštevníkov i obyvateľov mesta.

Cité du design, škola a mestské záhrady

Reprezentačná budova Cité du design sa nachádza oproti námestiu, ktoré prepája areál fabriky s hlavnou osou mesta. Na troch podlažiach historickej budovy sú situované jednotlivé funkčné celky. Na prízemí možno nájsť priestory určené širokej verejnosti, ako aj miesto na prácu dizajnérov. Prvé poschodie patrí vedeniu a administratíve Cité du design. Tretie, najvyššie poschodie slúži na prechodné ubytovanie hosťujúcich umelcov.

Do priestorov manufaktúry sa v októbri minulého roka presťahovala i saintétienská škola umení a dizajnu. Do dvoch pôvodných budov fabriky umiestnila svoje ateliéry – v jednom prebieha praktická výuka, v druhom sú učebne.

Areál súčasnej Cité du design doplnili dva mestské parky, ktoré sú situované v nadväznosti na námestie pred manufaktúrou. Na základe diagnostiky existujúcich stromov a špecifik miesta vznikli dva odlišné projekty. Park na južnej strane námestia tvorí súvislá plocha trávnik, a

Saint-Étienne - z bývalej manufaktúry zbraní mestočko dizajnu

text Lucia Hakelová foto © copyright LIN Finn Geipel + Giulia Andy -Yan-Olivier Kunze

udalosť 39



z ktorého vyrastajú dospelé stromy. Pre severný park je typické väčšie množstvo zelene, kde možno inštalovať krátkodobé výstavy. Obe záhrady vynikajú vďaka scénickému osvetleniu najmä vo večerných hodinách.

Počas inaugurácie boli v La Platine k vzhliadnutiu dve výstavy o dizajne. Na ďalšie bienále dizajnu sa možno tešiť už 15. novembra 2010.

La Platine

Budova slúži mestečku dizajnu ako ústredný polyfunkčný priestor a je situovaná na osi medzi hlavným vstupom do areálu a budovou sídla Cité du design. Jednoduchá forma kvádra sa tiahne v dĺžke takmer 194 metrov poza majestátne oplozenie, ktoré je chránenou kultúrnou pamiatkou. Kedysi smeli vstupovať do areálu manufaktúry iba jej zamestnanci a ešte veľmi dlho po ukončení výroby zostali pre väčšinu obyvateľov jej priestory neznáme. Dnes je toto miesto, vďaka iniciatíve Cité du design, prístupné najširšej verejnosti. „Ide o miesto, ktoré sa k svojmu okoliu

otvára, možno ho tvarovať a je navrhnuté tak, aby vyhovovalo našim rôznorodým aktivitám,“ vysvetľuje riaditeľka Elsa Francès.

V La Platine možno nájsť výstavné priestory, vstupnú halu s butikom, prednáškovú sálu, učebne, mediatéku, materiálótku, reštauráciu či skleník s rozlohou 440 m². Na prvý pohľad jednoduchá budova v sebe ukrýva inovatívny koncept fasády a celkového rozmiestnenia na pozemku. Kopíruje mierne zvažujúci sa terén a je od neho oddelená vzduchovou medzerou. Fasádu spolu so strešným plášťom tvorí dvanásť rôznych typov panelov, ktorých charakter vyplýva z konkrétnych potrieb tej-ktorej miestnosti na klímu. Nosná konštrukcia vychádza z trojuholníkového priestorového modulu nosníkov, ktorá umožňuje voľný pôdorys budovy. Forma trojuholníka je aj základným prvkom, z ktorého vznikol plášť budovy. Jeho tvárnosť našla uplatnenie i pre systém fotovoltaických článkov. V zmysle ekologického spoločenského vedomia smeruje vyprodukovaná energia do verejnej siete.

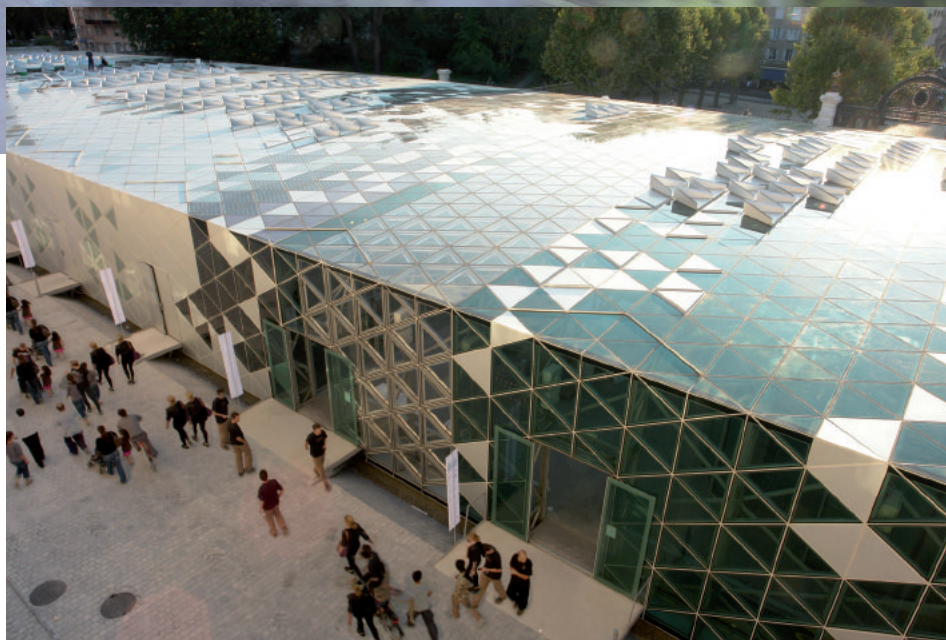
#





AKTUÁLNE - udalosti

- ← Súčasťou La Platine sú aj dva výstavné priestory.
- ↓ Fasáda budovy La Platine rezonuje so svojím okolím. Vďaka dômyselnému architektonickému riešeniu sa prispôbuje externým vplyvom počasia, aby vytvorila vhodné podmienky v interiéri.



Saint-Étienne - z bývalej manufaktúry zbraní mestečko dizajnu

designum¹2010

udalosť 41



CZ – Národná cena za študentský dizajn 2009

☛ Cena bola prvýkrát vyhlásená Design Cabinetom CZ v roku 2008, pričom jej cieľom bolo nadviazať na súťaže, ktoré Design centrum Českej republiky organizovalo v rokoch 1991 – 2007. S pribúdajúcim počtom stredných, vyšších a vysokých škôl a univerzít, v ktorých vychovávajú študentov dizajnu, sa zvyšovalo aj množstvo prihlásených prác. Od roku 2004 sa preto celoštátna študentská súťaž osamostatnila pod názvom Študentský dizajn. Mladí dizajnéri všetkých typov škôl súťažili o Národnú cenu za študentský dizajn a ocenenia Excelentný študentský dizajn a Dobrý študentský dizajn. Na tomto mieste je azda vhodné zdôrazniť, že nejde o bezúčelnú súťaž – len vlni sa z ocenených produktov dostalo do výroby päť (niektoré z nich sú určené na export) a tento rok to budú najmenej tri produkty.

Do súťaže sa prihlásilo 212 študentov so 198 prácami z 18 stredných odborných škôl a vyšších odborných škôl a 15 vysokých škôl a univerzít. Študenti predkladali prototypy, modely, sprievodné plagáty a portfóliá. Ich práce hodnotili tri nezávislé poroty: stredoškolská, vysokoškolská a národná porota, zložená z nezávislých expertov a najlepších profesionálnych dizajnérov ČR. Vo viackolovom hodnotení poroty nakoniec vybrali na ocenenie 21 prác. Jedna získala Národnú cenu za študentský dizajn 2009, 7 ocenenie Excelentný študentský dizajn 2009 a 13 cenu Dobrý študentský dizajn 2009. Zvláštne ceny v súťaži udeľujú aj dekaní vzdelávacích inštitúcií, profesionálne združenia, ale napríklad i Umeleckopriemyselné múzeum a Národné technické múzeum, ktoré vybrané práce odkupujú do svojich zbierok. Ďalšie ocenenia udeľujú: Únia profesionálnych dizajnérov ČR, Únia výtvarných umelcov ČR a časopis Architekt. Na realizácii súťaže sa bezplatne podieľali dve desiatky dobrovoľníkov z radov dizajnérov, milovníkov dizajnu, priateľov a rodinných príslušníkov Design Cabinetu CZ.

Vskutku závideniahodný záujem o mladý dizajn.

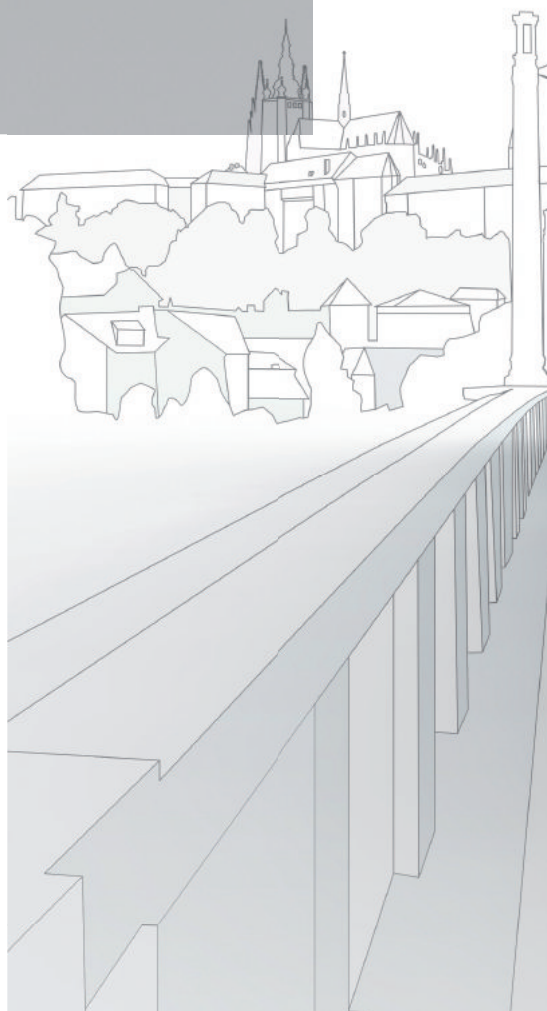
#



- ← Jakub Korouš, Jan Klos, Botas Classic 66. Národná cena za študentský dizajn 2009.
- Magdalena Drdová, Kolekcia detskej letnej obuvi pre deti predškolského veku pre firmu FARE.
- Lucie Koldová, Nábytok Home fitness.



† Vojtěch Linhart , Rekonštrukcia električkového voza T6 AS.
➤ Klára Šípková, Kolekcia šperkov Stretch.
→ Anna Marešová, Električka pre Prahu TFP1.
‡ MAGMA (Jaromír Hárovník, Richard Rozhoň, Ondřej Šorm),
Skupina MAGMA (kniha).

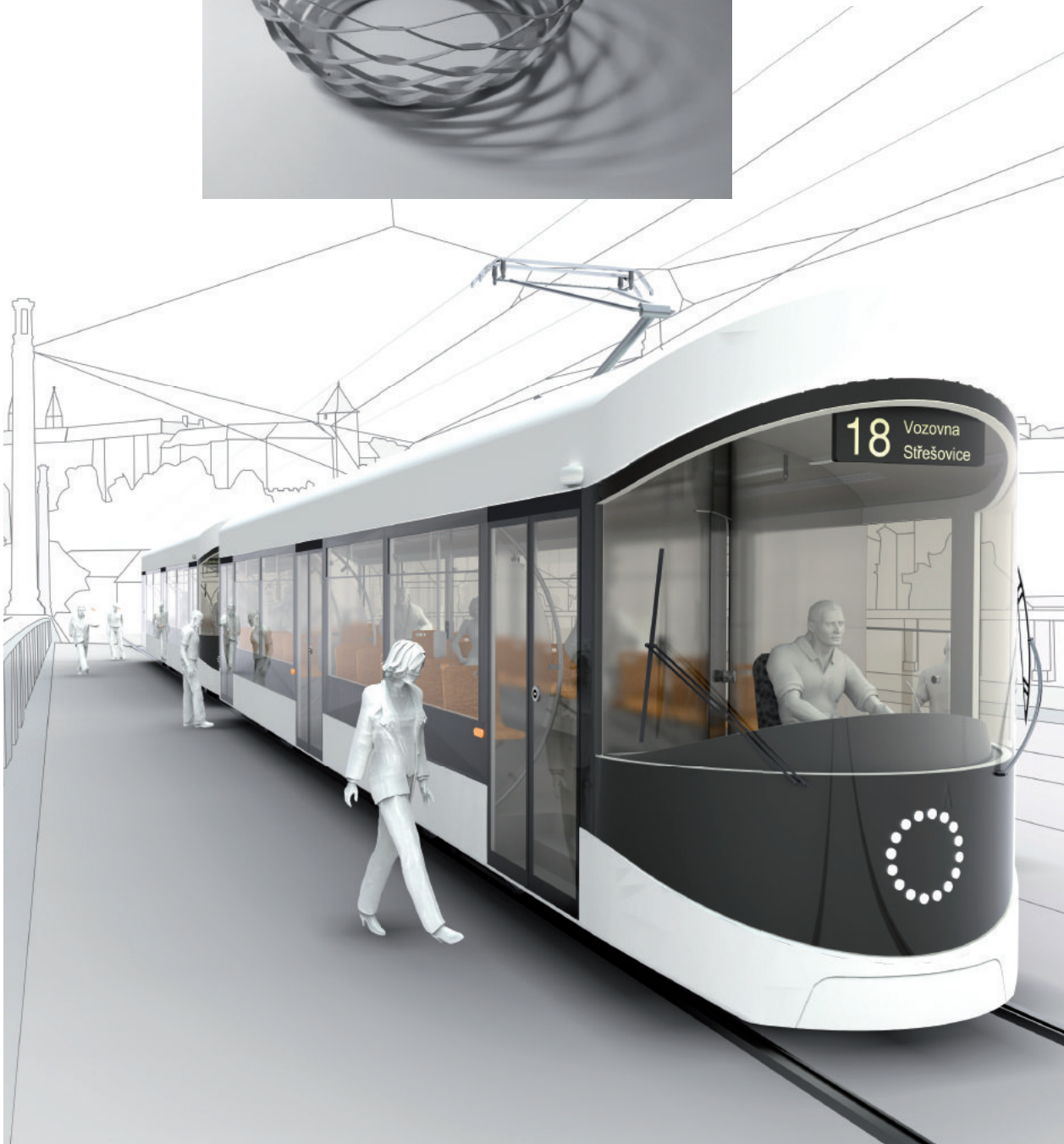


MAGMA





AKTUÁLNE - udalosti





Iva Mojžišová pochádza z Bratislavy (1939), kde žije dodnes. Vyštudovala dejiny umenia a históriu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v rodnom meste. Po absolutóriu pôsobila do roku 1997 v Slovenskej akadémii vied. Venovala sa súčasnému umeniu, najmä dielu výtvarníkov svojej generácie, euroamerickému modernizmu, Bauhausu, bratislavskej Škole umeleckých remesiel a dejinám umeleckej kritiky. V rokoch „nečasu“ (podľa Dominika Tatarku) hľadala útočisko v práci na akademických heslároch a heslách a výskume novoobjavených návrhov divadelných dekorácií z 18. a 19. storočia v Čaplovičiane v Dolnom Kubíne. V slobodnejších 90. rokoch sa vrátila k pôvodným témam, historickým avantgardám, fotografii, modernej scénografii. Kratší čas externé prednášala na FFUK a pracovala v SNG. Publikovala niekoľko kníh so spoluautormi a samostatne antológiu svojich textov *Giacomettiho oko* (1994), *Giacomettiho smiech?* (2009), *Fotografické etudy Ladislava Foltyna* (2002). Od roku 1990 je členkou Spoločnosti Karla Teiga, v roku 2007 získala na Trnavskej univerzite v Trnave titul PhDr. V roku 2009 jej VŠVU udelila čestný titul Doctor honoris causa.

Pátranie po takmer zabudnutom príbehu

Iva Mojžišová napísala o bratislavskej Vydrovej Škole umeleckých remesiel už množstvo článkov a textov. Vždy, keď sa dalo, využívala možnosť pripomenúť existenciu školy a vyvrátiť zažité zjednodušené aj pomýlené predstavy o tejto inštitúcii. Posledné dve desaťročia vo svojom byte trpezlivo listuje v bohatých poznámkach a spracováva zozbierané záznamy z rôznych prameňov. Skladá mozaiku jedenástich mimoriadnych rokov z overených faktov a oživuje súvislosti. Jej ponuka publikovať výsledky tejto dlhoročnej práce v časopise *Designum*, je vzácnou šancou zverejniť po prvý raz kompletne dielo a zároveň ho pripraviť na knižné vydanie.



Adriena Pekárová: Vydova škola umeleckých remesiel je tvojou takmer celoživotnou témou, hoci tvojím hlavným záujmom je voľné umenie. Čo spája tieto dve oblasti – úžitkové a voľné disciplíny?

Iva Mojžišová: Všetko sa dá rozdeliť na lepšie a horšie. Len toho lepšieho býva zvyčajne menej. Umenie: vysoké, voľné, vážne, a druhé umenie: nízke, malé, lesser (Morris), úžitkové... Zoberme si ako príklad to nízke, úžitkové, čiže užitočné umenie. Ak takéto predmety možno považovať za umenie, nie je to kvôli zdobnosti, vyparadenosti či póze. Je to preto, lebo sú praktické, a aby takými mohli byť, musia byť vyvážené, harmonické, názorné, konštrukčne správne. Ako povedal Josef Čapek: „Dobré predmety dávajú potrebu zároveň duchovnú odpoveď.“ Prínajmenšom za čias Ruskina a Morrisa toto rozdeľovanie strácalo zmysel. Možno o tých horších by sa dalo hovoriť ako o slabých a zlých.

AP: Odkedy sa cielavedome venuješ mapovaniu histórie ŠUR?

IM: Najprv spomeniem nemecký Bauhaus: mala som písať diplomovku o scénografii v SND 1920 – 1939 u pani docentky Alžbety Güntherovej-Mayerovej. Povedala mi: „Pozrite si niečo o Bauhause a bude vám to jasné.“ Lenže čo to je ten Bauhaus? V živote som o tom nepočula (bolo to v raných 60. rokoch). Po napínavom pátraní som natrafila na jednu knižku, ktorá ma celkom očarila. Stačili mená tých, čo tam učili: Klee, Kandinskij, Itten, Schlemmer, Moholy-Nagy. Napokon som sa dostala k dobovým časopisom v pražskom Klementine, v oddelení stredovekých iluminácií som čítala RED-y s bielymi rukavičkami na rukách. Nikto zo študentskej mládeže sa nesmel dozvedieť o existencii tejto zapovedanej avantgardnej literatúry.

A teraz sa vrátim k bratislavskej škole umeleckých remesiel. O niečo neskôr, keď som už pracovala v Slovenskej akadémii vied, môj straší kolega vrátil tému svojej kandidátskej práce, lebo vraj chýbal materiál a dokumenty. Viac mi nebolo treba, najmä kvôli tomu „nedá sa“. Aj tá téma sa mi páčila. Avantgardy v tom čase prestali byť tabu, i keď nie nadišlo. Vtedy som ešte netušila, že sa k ŠUR-ke budem vracieť celý život.

AP: Prečo považuješ poznanie histórie tejto školy za dôležité?

IM: Obdobie 20. rokov minulého storočia znamenalo pre Slovensko vpád moderny, výraznejšie v Košiciach, najmä v grafike a maliarstve. V Bratislave dominovala architektúra a ku koncu desaťročia, a to už nielen v Bratislave, aj úžitkové umenie. Najväčšiu zásluhu na tom mal Svaz československého dila a rad výstav usporiadaných v Bratislave, Banskej Bystrici, Spišskej Novej Vsi či na Dunajských veľtrhoch. ŠUR nadobudla na prelome druhého a tretieho desaťročia celkom zvláštny význam. Čoskoro sa stala stredobodom zápasu o modernizáciu hmotnej kultúry a životného štýlu. Pri hlbšom zamyslení si nemôžeme nevšimnúť, čo ŠUR-ka znamenala pre výtvarné umenie, že tam azda najvýraznejšie klíčili prejavy kubizmu, klasicizmu až po náznamy abstrakcie (Fulla, Galanda), konštruktivismu (Fulla, Tröster), surrealizmu (F. Malý), sociálnej maľby a sochárstva (Reichentál, Horová), novej fotografie (Funke), typo-foto (Rossmann). Poznanie histórie tejto školy je teda získaním poznatkov o stredobode avantgardného myslenia i tvorby u nás.

AP: Môžeme hovoriť o odkaze alebo stopách činnosti školy dodnes?

IM: ŠUR-ka mala budúcnosti čo odkázať, rozhodne áno. Ale naše pretržité dejiny spôsobili dosť nechceneho a neboli k jej odkazu prajné. Slovenský štát mal iné predstavy o umení, než boli ideály Josefa Vydru a profesorov školy. A tento odkaz si nectila ani pofebruárová komunistická moc. Až v 60. rokoch sa začala situácia zlepšovať, ale múzeá a galérie sa ani vtedy, ani neskôr nepokúšali zbierať diela či dokumenty zo ŠUR-ky a jej okruhu, a tak zásadne obohatiť svoje fondy. Takže došlo k nenahraditeľným stratám.

AP: Čo z pôsobenia ŠUR-ky je aktuálne aj dnes?

IM: Ako vždy, všetko záleží na ľuďoch. Múdry riaditeľ, dokonale poučený o súčasnom stave pedagogiky a didaktiky, s jasnou predstavou, ako má vyzerať štruktúra dobre fungujúcej školy. Profesori zaujatí svojím remeslom, z ktorých časom vyrástli popredné osobnosti vo viacerých umeleckých oblastiach. I keď sa v mnohom navzájom líšili, spájalo ich vedomie, že chcú vychovávať generácie schopné nielen tvoriť nové veci, ale aj sa naučiť myslieť a sledovať potreby spoločnosti. Zároveň od spoločnosti žiadali, aby so školou viedla verejný dialóg.

#





Škola ako stredobod myslenia a tvorby

Úvod

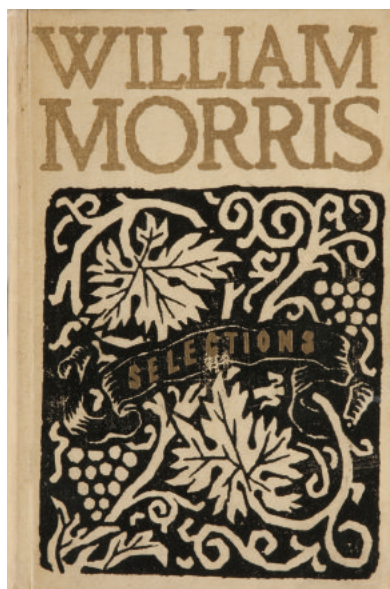
- 1 Prvou slovenskou publikáciou o výtvarnom umení, ktorá sa explicitne prihlásila k pokusu o historickú interpretáciu avantgardy už svojím názvom, je kniha T. Straussa: *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov*, Bratislava 1966. Ďalšia nasledovala až o tri desiatky rokov neskôr a vyšla v Nemecku ako sprievodná publikácia k rovnomennej výstave *Das Bauhaus im Osten. Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928-1939*, ed. S. ANNA, Ostfildern-Ruit 1997.
- 2 Z kníh možno uviesť Bakoš, M.: *Avantgarda 38. Štúdie, články, dokumenty*, Bratislava 1969 – Foltyn, L.: *Slovenská architektúra a česká avantgarda 1918-1939*, Bratislava 1993 (Pôvodný rukopis *Architektúra na Slovensku 1918-1939. Rozvoj avantgardného architektonického myslenia z r. 1972* bol z cenzúrnych dôvodov vydaný až r. 1991, a to najprv v Nemecku pod názvom *Slowakische Architektur und die tschechische Avantgarde 1918-1939*, Dresden 1991).

Náhly záujem o medzivojnové avantgardy, ktorý sa objavil v závere 50. a v 60. rokoch 20. storočia, vyústil do celého radu veľkých retrospektívnych výstav a knižných publikácií. Nepoklesol ani v čase proklamácií postmoderny a pretrváva dodnes. Bádania, najprv na Západe a čoskoro aj v stredoeurópskych a východoeurópskych krajinách, vyniesli na svetlo množstvo neznámych diel a dokumentov a odkryli rozsiahle medzinárodné súvislosti. Historici umenia v Poľsku, Maďarsku, Čechách i bývalom Sovietskom zväze a bývalej Juhoslávii dospeli k prekvapivým a vzrušujúcim poznatkom. Nie však na Slovensku. My sa ešte vždy domnievame, že odozvy avantgárd boli u nás príliš oneskorené a nie dost zreteľné a že boli priveľmi naviazané na úzko lokálne kontexty. No hlavný dôvod, prečo sa k nim nehlásime, je prostý – málo o nich vieme.¹

Nemám na mysli slovenský nadrealizmus alebo funkcionalistickú architektúru, lebo tie neostali skryté v tieni zabudnutia.² Chcela by som pripomenúť podnety tých, čo si kladli otázky o úlohe umenia v spoločnosti, hľadali racionálne usporiadanie vecí a vzťahov a fascinovaní vpádom techniky do všedného dňa, prehodnocovali hierarchiu výtvarných disciplín: podnety ruských a iných konštruktivistov, časopisu *De Stijl*, *Le Corbusiera* či *Bauhausu*. V ich úvahách i skutkoch sa forma spájala s účelom, umenie sa sociologizovalo a prenikalo na pomedzie duchovnej a materiálnej sféry života.

Jedným z miest, kde sa overovali nové zásady výtvarnej tvorby, sa stávali školy. V pedagogických konceptoch avantgárd, aké sa rodili v Bauhause vo Weimare a Dessau alebo na moskovskom VCHUTEMAS-e či vitebskom UNOVIS-e, vyvrcholili dlhoročné pokusy o radikálnu reformu umeleckej výchovy. Vznikali situácie, keď práve školy – založené na mnohostrannosti vzdelania a dielenskom výcviku – išli príkladom v nachádzaní elementárnych vzťahov medzi umením, remeslom a priemyselnou výrobou.





← Selections from William Morris, Foreign Languages Publishing House, Moscow 1959.

Bratislavská Škola umeleckých remesiel bola jednou z nich. Dnes patrí k najcennejším kapitolám v dejinách modernej vizuálnej kultúry Slovenska.

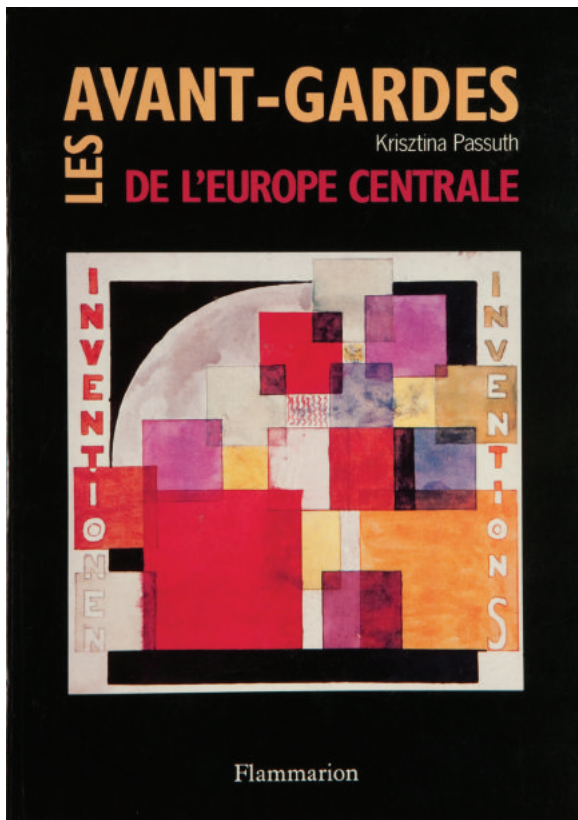
Pretrvávajúca československá demokracia umožnila tejto škole prežiť dlhšie, ako to politický osud dožičil významnejším alebo príbuzným didaktickým experimentom v susedných krajinách, a na krátky čas nadobudnúť ojedinelé postavenie v stredoeurópskom kontexte. Jej začiatky formovala ešte utopická viera v nový spôsob výchovy ako jednu z ciest, ktoré by mali viesť k pretvoreniu spoločnosti. Pocity vytriezvenia z týchto ideálov, s ktorými sa medzivojnové avantgardy vyrovnávali na začiatku 30. rokov, sa v Bratislave dostavili s oneskorením, až vtedy, keď bola už len minimálna nádej na záchranu školy.

I keď sa Škola umeleckých remesiel v čase svojej existencie stretávala s veľmi priaznivou odozvou a vyslúžila si označenie „bratislavský Bauhaus“³, muselo prejsť niekoľko desaťročí, kým ju vzal na vedomie dejepis umenia. Spočiatku to bolo preto, lebo sa jej neprisoval ten význam, pre ktorý by sa mala považovať za nepochybný umeleckohistorický fenomén a ocitnúť sa v priamom susedstve s maliarstvom a sochárstvom, teda „voľným“ či „vyšokým“ umením. Neskôr sa pridal ďalší dôvod: ŠUR nevyhovovala ideologickým nárokom režimov, ktoré prišli po nej. Stala sa z nej *schola non grata*, a to trvalo až do neskorých 50. rokov.⁴

- 3 Po prvýkrát sa toto označenie objavilo v článku RYBÁK, J.: Bratislavský Bauhaus, DAV 4, 1931, č. 2, s. 12.
- 4 Roku 1958 pri príležitosti 30. výročia založenia ŠUR uverejnil Výtvarný život články J. Vydra a L. Kudláka - Vydra, J.: Počiatky prvej umeleckej školy na Slovensku. Výtvarný život III., 1958, č. 8, s. 299-301 - KUDLÁK, L.: Rozpomienky na ŠUR v Bratislave. Tamže, s. 301. Z rozsiahlejších knižných syntetických prác sa o ŠUR zmienil M. Városov, ktorý jej priznal zásluhu na prehlbení záujmu o „moderné zásady užitého umenia a priemyselného výtvarníctva“. Pozri VÁROSS, M.: Slovenské výtvarné umenie 1918-1945. SVKL Bratislava 1960, s. 24. R. Matuščík označil ŠUR za „významné centrum moderných snáh na Slovensku“ a za ústav budovaný „podľa vzoru slávneho Bauhausu a v živom kontakte s európskym dianím“. Pozri MATUŠČÍK, R.: Moderné slovenské maliarstvo 1945-1963. SVKL Bratislava 1965, s. 20.



- † Das Bauhaus im Osten: Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928-1939. Verlag Gert Hatje 1997.
- ♣ Krisztina Passuth: Les Avant-Gardes de l'Europe centrale: 1907-1927. Paris 1988.



- 5 Výnimkou je bratislavské Mestské múzeum, ktoré už v 60. rokoch získalo niekoľko cenných prác J. Horovej a Z. Rossmanna. V poslednom čase pribudli nepočítané, ale vzácne akvizície snímok žiakov ŠUR vo fotografickej zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave.

Dôsledky sú trpké. Postupom času zmizli dokumenty, mnohé sa zničili alebo rozptýlili na neznáme miesta a došlo i k ujme najväčšej – k strate diel. Múzeá a galérie o ne nemali záujem. Vôbec sa nepokúsili obrátiť svoj akvizičný záber smerom k prácam, ktoré pochádzali zo školy umeleckých remesiel alebo z jej okruhu, a žiaľ, neusilujú sa ich získať – tie posledné, ktoré by sa ešte dali nájsť – ani dnes.⁵

Pri pátraní po príbehu školy umeleckých remesiel teda neostáva iné, ako opierať sa o veľmi skromné sekundárne pramene. Pokúšať sa rekonštruovať jej dejiny a rozpoznávať dosah jej výtvarnej aktivity a jej vplyvu, je preto úloha dosť obtiažna. Chýbajúce diela i nedostatočná znalosť faktov často vedú k nepodloženým tvrdeniam. Týka sa to i samotnej historickej interpretácie ŠUR, ktorej sa zvykne pripisovať priama súvislosť s príkladom dessauského Bauhausu či moskovského VCHUTEMAS-u. Ak by sa aj bratislavská škola dala považovať za jeden z posledných – i keď nie celkom dôsledných – výhonkov pedagogického konceptu medzivojnových avantgárd, jej korene treba hľadať v nadväznosti na oveľa staršie tradície.



I Zmeny v dejinách práce

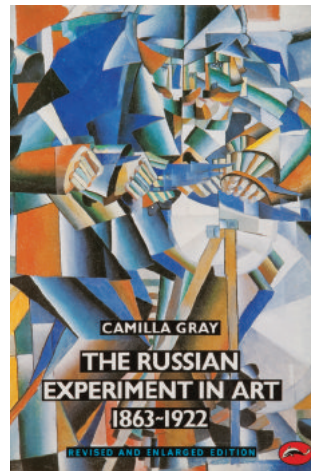
Idey, z ktorých sa zrodili školy ako Bauhaus, alebo aj bratislavská Škola umeleckých remesiel, nemožno celkom pochopiť bez poznania ich prehistórie – a tá siaha hlboko do minulosti. Odzrkadlila sa v nej nová situácia architektúry, umenia a remesla vo vzťahu k zrýchlenému rozvoju priemyslu a techniky.⁶ Prechod z ručnej práce na strojovú postavil ľudí pred otázky, na ktoré sa len zdĺhavo a ťažko hľadali odpovede.

Začalo sa to dávno pred 19. storočím, ešte v časoch talianskej renesancie. Maliari a sochári sa vtedy čoraz naliehavejšie začínali dožadovať zmeny svojho sociálneho statusu. Dobre fungujúca organizácia cechového spoločenstva im už nevyhovovala, priveľmi im zväzovala ruky. Túžili byť – podobne ako vedci alebo básnici – slobodnými umelcami, príslušníkmi obce tých, čo patrili k *artes liberales*. Leonardo da Vinci to vyjadril celkom jednoznačne: ako potrebu odtrhnúť umenie od remesla. Podarilo sa to, lenže s dôsledkami, ktoré sa nedali predvídať.

Ako prvá vyvstala otázka výchovy budúceho umelca, už nie v remeselných dielňach, ale na novovznikajúcich akadémiách krásnych umení. Netrvalo dlho a on, bravúrne vycvičený kresliar, vzdelaný v náuke o perspektíve a proporciách, zabudol na zručnosť a časom celkom stratil vôľu i schopnosť vkladať svoju invenciu do vytvárania predmetov dennej potreby.

Veľkého šťastia sa nedočkali ani remeslá. S rušením cechov sa vytrácala tradičná autorita, ktorá po stáročia strážila kvalitu výrobkov. Keď sa práca začala mechanizovať a vznikali prvé veľké „umeleckopriemyselné“ manufaktúry, opäť sa vynoril problém odbornej výučby, tentoraz budúcich remeselníkov. Kresliarske školy, ktoré zakladali vo Francúzsku pri kráľovskej gobelínke a porcelánke, boli rovnako vzdialené od života ako umelecké akadémie. Kreslilo sa podľa hotových vzorníkov bez toho, že by mali na zreteli podobu konečného výtvoru. Tvorivá práca sa od adeptov remesiel nežiadala ani na lekciiach kreslenia, ani v dielňach. Tak sa kontakt s ručnou prácou pomaly vytrácal aj v remesle. Tento spôsob výchovy, rozšírený i v ďalších európskych krajinách, sa v prevrátenej podobe udomácnil i na nových umeleckoremeselných školách.⁷

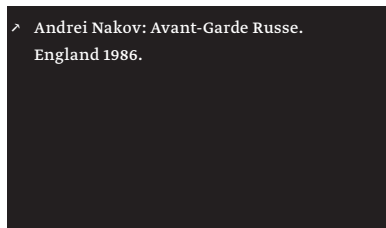
Ak priemysel zničil remeslá, nebolo to len preto, že ich postavil zoči-voči nerovnej konkurencii stroja. Oveľa lepšie na tom nebola ani raná továrenská výroba. Priemyselná revolúcia vyvolala masovú spotrebu strojových výrobkov. No nebolo pre ne zrovň, okrem tých, ktoré oddávna vytvárala ľudská ruka. Prudko sa rozvíjajúca technika v 19. storočí ešte nenašla svoju reč. Hľadala ju romanticky a nerozumne, utiekajúc sa k pseudojazyku historizmov.⁸



† Camilla Gray: *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. London 1962.

- 6 Bližšie základná pôvod. lit. Pozri PEVSNER, N.: *Pioneers of Modern Design. From Morris to Gropius*. London 1936. – POSENER, J.: *Anfänge des Funktionalismus. Vom Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin 1964 – PONENTE, N.: *Structures of the Modern World. 1850-1900*. London 1965 – SCHAEFER, H.: *The Roots of Modern Design*. London 1970 – V slovenskej literatúre pozri FOLTYN, L.: *Slovenská architektúra ...*, c.d., s. 6-19.
- 7 PEVSNER, N.: *Die Geschichte der Akademien*. (1.vyd. London 1940), München 1986, s. 259.
- 8 Bližšie pozri LAMAROVÁ, M.: *Umeleckopriemyslová múzea v 19. storočí ako iluze reformy priemyslu*. In: *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*. ÚTDU ČSAV, Praha 1988, s. 86-88.





9 SEMPER, G.: c.d., s. 58.

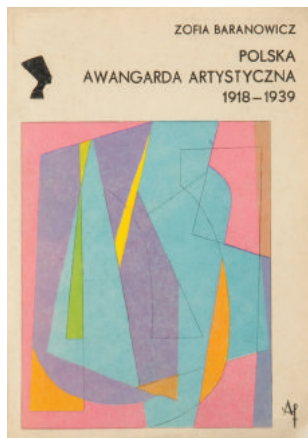
10 Pojednanie L. de Laborda vyšlo v Paríži v roku 1856.

11 Architekt Owen Jones spolupracoval na príprave londýnskej výstavy v roku 1851 a k problémom, ktoré priniesla, sa vyslovil v prednáškach vydaných pod názvom *The True and the False in the Decorative Arts*, London 1863.

Stroj napodoboval ručnú prácu, staré formy, nie však staré technológie. K slovu prichádzala pretváрка: valcovanie, lisovanie, liatie predstieralo, že je kovaním, tepaním či vyrezávaním, guma a gutaperča imitovali kameň aj drevo, namiesto kože stačila papier machée, liatina zastúpila aj ten najcennejší kov. Nezáležalo na tom, z čoho bol predmet vyrobený, pravosť materiálov už nebola, tak ako kedysi, etickou hodnotou. Schopnosť stroja vyrábať rýchlo, vo veľkom množstve a za nízke ceny sa obrátila proti morálke výrobkov. Nebolo treba priameho objednávateľa, výrobca ponúkal svoj tovar anonymnému zákazníkovi, výhodne a bez čakania. Imitovaný luxus takéhoto tovaru si vyslúžil označenie „lacné a zlé“. Čo má jeden z mramoru, to má druhý zo sadry alebo robiť „možné z nemožného“⁹, tak charakterizoval Gottfried Semper túžbu po závideniahodnom luxuse, o akom snívajú málo zámožné vrstvy spoločnosti.

Na prvej svetovej výstave v Londýne roku 1851 očaril návštevníkov Paxtonov Kríštálový palác zo skla a ocele. Tým vnímavejším však neušlo, že za všetkými technickými zázrakmi číha čosi znepokojujúce, čo varuje pred katastrofálnym úpadkom vkusu. Priama odozva na túto alarmujúcu situáciu sa dostavila takmer okamžite. Architekt Semper v londýnskom exile vydal v roku 1852 knižku *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, a podobne ako on, aj Francúz de Laborde v diele *De l'Union des Arts et de l'Industrie*¹⁰ a Angličan Owen Jones¹¹ videli cestu k záchrane v odbornom vzdelávaní a v aktívnom pôsobení na formovanie vkusu publika.





^ Zofia Baranowicz: Polska awangarda artystyczna: 1918-1939. Warszawa 1975.

Prvý veľký kritik nepriaznivých pomerov a hlásateľ sociálnych reforiem v Anglicku John Ruskin volal po obrode remesiel a organizácii práce na spôsob stredovekých stavebných hút. Keď neskôr Ruskinov nasledovník William Morris dokazoval, že cesta od návrhu k forme musí viesť cez poznanie materiálu, výrobnéj techniky a účelu, ktorému má predmet slúžiť, žiadna z novozaložených škôl z toho nedokázala vyvodiť dôsledky. Napriek niekoľkým pokusom so zavádzaním dielenskej práce ťažiskom výchovy ostávalo kreslenie podľa vzorníkov a sadrových odliatkov antických hláv. Morris napokon rezignoval a dospel k záveru, že „navrhovanie sa vôbec nemožno naučiť v škole: človeku, ktorý je návrhárom od prírody, pomôže iba stála prax“¹².

Snahy Williama Morrisa a jeho stúpencov o zblíženie „vysokého“ umenia s „nižším“, „dekoratívnym“ umením sa realizovali v zakladaní dielní, kde sa navrhovali i vytvárali predmety užitého umenia.¹³ Britské hnutie Arts and Crafts otvorilo na kontinente cestu k zrodu nového štýlu, označovaného ako Modern Art, Art nouveau, Jugendstil či secesia, ktorý zasiahol do všetkých oblastí výtvarného umenia i umeleckého remesla, ovládol Európu a prenikol i do Spojených štátov. V ňom našla svoj nový výraz aj architektúra.

Ak sa aj architektúra konca storočia odvrátila od historizmov a začala objavovať svoj výraz, hľadanie nového zmyslu, ktorý by vychádzal – priamo a bez odbočovania – z logiky budovy,¹⁴ netrvalo to krátko. Nedalo sa však do nekonečna odolávať tomu, čo architektúre ponúkala a k čomu ju zaväzovala priemyselná revolúcia: k riešeniu predtým neexistujúcich – v takej rozsiahlej miere – nových úloh, od inžinierskych stavieb až po obytný dom pre mestských robotníkov a k používaniu novoobjavených technických a technologických postupov.

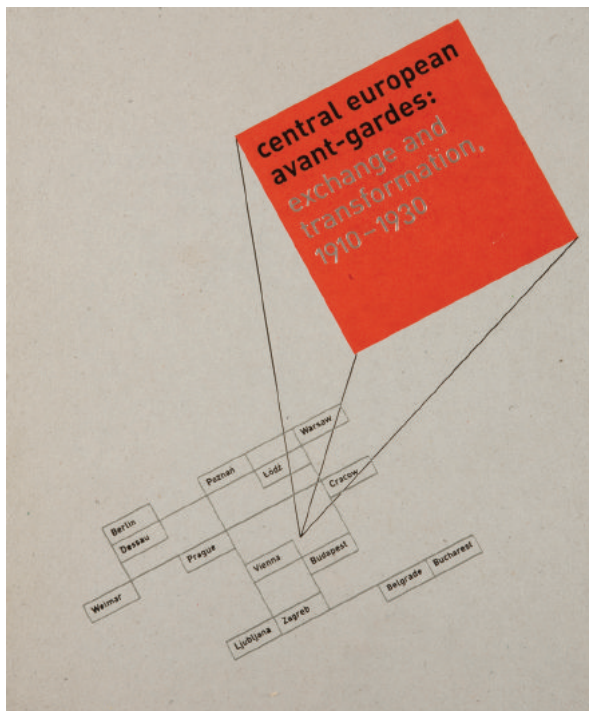
12 MORRIS, W.: The Decorative Arts. Prednáška v Trades Guild of Learning v Londýne 12.4.1877. Cit podľa ten istý: The Lesser Arts. In: *Political Writings of William Morris*. Ed. A.L. Morton. Berlin 1973, s. 49.

13 Sám Morris založil firmu *Morris, Marshall, Faulcner et Co.*

14 Bližšie pozri MUMFORD, L.: Umění a strojová civilisace. *Přítomnost*, r. 7, 1930, s. 171.



➤ Central european avantgardes, exchange and transformation: 1910-1930.
Editor: Timothy O. Benson.
Los Angeles 2002.



15 ASHBEE, R. CH.: *Craftsmanship in Competitive Industry*, 1908. Cit podľa J. Posener: *Anfänge der Funktionalismus*, Frankfurt/M - Berlin, 1964, s. 102.

16 Cit podľa BENEVOLO, L.: *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München 1984, Bd. 1, s. 236.

17 V úvode publikácie *Der Deutsche Werkbund - 1907, 1947, 1987*, ktorá vyšla pri príležitosti výstavy Nemeckého Werkbundu vo Frankfurt/M. r. 1987, sa jej editor O. Hoffmann zmiňuje, že ak v r. 1937 podľa T. Heussa dejiny Werkbundu „ešte neboli napísané“, v r. 1975 sa G. B. von Hartmann a W. Fischer nazdávajú, že tieto dejiny „už nikdy nebudú môcť byť napísané“. Ide o prípad nie nepodobný nášmu problému s napísaním dejín ŠUR, ktoré podobne ako dejiny Nemeckého Werkbundu brzdili domnienky o úplnej absencii dokumentov. Omylnosť tohto predpokladu sa ukázala, keď vyšla podrobná a fundovaná kniha Joan CAMPBELL: *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton/New Jersey 1978. V roku 1981 sa dočkala nemeckého prekladu pod názvom *Der Deutsche Werkbund 1907-1934*. Stuttgart 1981.

18 Podľa SELLE, G.: *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute*. Köln 1978, s. 62.

V samotnom hnutí Arts and Crafts Ashbee videl po čase kvalitu výrobu v jeho užitočnosti, ktorá mala rozhodnúť, či je predmet pravý, alebo falošný¹⁵ a či má ísť o jeho jedinečnosť vtelenú do ručnej práce, alebo o jeho mechanickú rozmnožiteľnosť prostredníctvom priemyselnej výroby. Uznával teda stroj ako nevyhnutnú súčasť modernej civilizácie.¹⁶

Tieto roky na prelome storočí, keď sa v Británii už vedelo, že remeslo musí rátať s priemyslom a že nemôže ísť o jednotlivé kusy, ale o sériovú výrobu, tam v intenzívnom štúdiu pokrokov architektúry, hnutia Arts and Crafts a umeleckopriemyselného školstva strávil sedem rokov nemecký architekt Hermann Muthesius. Vyslaný na žiadosť samotného cisára ako atašé nemeckého veľvyslanectva, prišiel do Londýna v roku 1896, práve v deň, keď zomrel William Morris, netušiac, že od neho preberá štafetu, ktorú onedlho prinesie na kontinent. Po prepustení zo štátnej služby spolu so skupinou reformne zmýšľajúcich umelcov, intelektuálov a priemyselníkov založil v Mníchove v roku 1907 Nemecký Werkbund.¹⁷ Toto spoločenstvo, ktorého členmi boli architekti Peter Behrens, Henry van de Velde, Josef Hoffmann, Richard Riemerschmid i Walter Gropius a Mies van der Rohe, si kladlo za cieľ zušľachtiť remeselnú výrobu spolupôsobením umenia, priemyslu a rukodielnej práce prostredníctvom výchovy, propagácie a osvetý.¹⁸





II Umeleckopriemyselná výchova a jej genéza

Vo Veľkej Británii 30. rokov 19. storočia umenie po prvýkrát vstúpilo na pôdu oficiálnych vládnych diskusií o veciach hospodárstva. Člen parlamentu Sir Robert Peel sa v roku 1832 vyslovil: „Je dobre známe, že naše manufaktúry sú po všetkých stránkach vybavené strojmi, a v tom prekonali zahraničných konkurentov: ale vo výtvarnom dizajne, ktorý je taký dôležitý, keď priemyselné výrobky predkladáme vkusu spotrebiteľa, žiaľ, nie sú také úspešné a svojim súperom sa nevyrovnajú.“¹⁹ Veľká Británia, ktorá sa skôr ako ostatné krajiny musela konfrontovať s dôsledkami priemyselnej revolúcie, si v tejto súvislosti uvedomila aj potrebu zmeny umeleckého školstva. Prvá sa pokúsila túto zmenu uskutočniť. V roku 1837 napísal William Dyce, nazarénom blízky maliar a graduovaný vedec, spolu s učiteľom Charlesom H. Wilsonom²⁰ provokatívny pamflet o situácii v škótskom systéme výtvarného vzdelávania.²¹ Všímavá britská parlamentná komisia vzápätí vyslala Dycea na študijný prieskum do Francúzska, Pruska a Bavorska. Hneď po návrate z kontinentálnej cesty sa jeho čerstvé poznatky uplatnili v programe novozaloženej Normal School of Design v Londýne.²² Dyce sa oprel o „vedecké“ a „technické“ podnety elementárnych škôl²³ menej industrializovaného Bavorska a proti francúzskemu spôsobu *mise en carte*, voľnému skicovaniu bez predlohy, nečakane uprednostnil systém nemeckých *Gewerbeschulen*. Teda paradoxne preferoval postup od kreslenia elementárnych geometrických tvarov až po komplikované technické obrazce, i keď si dozaista všimol, že ťažkopádny vzhľad bavorských produktov sa ani zďaleka nevyrovnal kráse francúzskych. V Normal School of Design – vyše 80 rokov pred Bauhausom a 90 pred ŠUR-kou – sa začali črtáť viaceré ťažko riešiteľné problémy, ktoré len postupne vychádzali najavo a s ktorými mali v budúcnosti zápasiť všetky prakticky zamerané výtvarnoumelecké školy.²⁴ Dva roky úmorného tréningu rovných čiar, ďalšie dva roky tieňovania gule, valca a kužeľa, potom farba a šiesty rok napokon ľudská postava, nie však podľa modelu, ale kopírovanie kresbových predlôh, to nemohlo poskytnúť žiakom príliš veľké uspokojenie.²⁵



† Osteuropäische Avantgarde. Museum Bochum 1988.

19 Cit podľa READ, H.: *Art and Industry*. London 1947, (1. vyd. 1934), s. 13.

20 Charles H. Wilson sa stal tretím riaditeľom londýnskej Školy dizajnu a v r. 1843 zmenil prezenčnú knižnicu školy na výpožičnú. Zaslúžil sa tak o polozenie základu neskoršej National Art Library, jednej z najstarších a najlepšie vybavených umeleckohistorických knižníc na svete. Bližšie pozri COCKS, A. S.: *The Victoria and Albert Museum. The Making of the Collection*. Leicester, Windward 1980, s. 165.

21 Prvou britskou školou, zameranou na kresliarsku výučbu remeselníkov, bola Trustees Academy v Edinburgu, s dennou triedou otvorenou v r. 1760. Pozri MACDONALD, S.: *The History and Philosophy of Art Education*. London 1970, s. 76.

22 FOX, C.: *Education: Fine Arts and Design*. In: *Education. Government and Society in Nineteenth Century Britain. Commentaries on British Parliamentary Papers*. Irish University Press, po 1976, s. 85.

23 Tamže, s. 93.

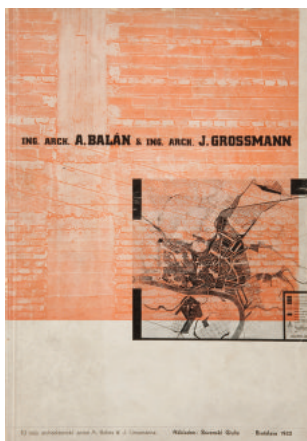
24 Na mnohé zistenia o spôsobe fungovania týchto škôl a o ich dlho pretrvávajúcich omyloch prichádzame až dnes, keď sa začala venovať sústredenejšia pozornosť ich historiografii.

25 V tejto súvislosti možno pripomenúť J. Ruskina a jeho teórie o potrebe radosti z práce.





Antonín Hořejš: Ing. arch. A. Balán
& Ing. Arch. J. Grossmann.
10 rokov architektonické práce.
Bratislava 1932.



26 Cit podľa MACDONALD, S.: c.d.,
s. 213.

27 Bližšie pozri COCKS, A.S.: c.d.

Po roku 1852, keď organizáciou škôl dizajnu poverili Henryho Cola, tvorcu úspešného viktoriánskeho čajového servisu, pravú ruku princa Alberta a predovšetkým prvého muža Veľkej londýnskej výstavy, vyjadril sa v jednom zo svojich prejavov o úlohách, ktoré ho čakajú: „Po prvé, dať všeobecnej výtvarnej výchove ako odboru ľudového vzdelávania všetkých spoločenských tried, spotrebiteľom, rovnako ako výrobcom, základy skutočne správneho posudzovania remeselných produktov; po druhé poskytnúť vyššiu formu umeleckého vzdelania so zreteľom na praktické použitie; a konečne uplatniť umelecké techniky na zušľachtenie remeselných výrobkov v spojitosti so zriaďovaním múzeí, prostriedníctvom ktorých by všetky triedy mohli skúmať všeobecné princípy vkusu, aký prinášajú majstrovské umelecké diela všetkých čias.“²⁶

Tak zároveň s umiestnením školy v Južnom Kensingtone vzniklo z pôvodnej zbierky sadrových odliatkov múzeum, neskôr známe ako The Victoria and Albert Museum, zakrátko obohatené o nákupy výrobkov súčasných manufaktúr aj vzácných umelecko-remeselných predmetov minulých čias zo všetkých svetadielov, ktoré Cole získal najmä na ďalších svetových výstavách v Paríži a opäť v Londýne.²⁷ Anglický vzor nadobudol veľmi rýchlo odozvu na kontinente a tiež v Spojených štátoch severoamerických, a tak sa neskoré 19. storočie stalo érou umeleckopriemyselných múzeí a umeleckopriemyselných škôl.

Obom týmto navzájom úzko súvisiacim témam, ako umeleckopriemyselným školám, tak aj múzeám, venovala historiografia – najmä v posledných desaťročiach – značnú pozornosť. Jestvoval však ešte jeden neodmysliteľný fenomén, a na ten sa zväčša zabúdalo.





Chup Friemert: Die Gläserne Arche.
Kristallpalast London.
Dresden 1984.

Po roku 1900 sa v Nemecku uskutočnili – a realizovali ich architekti – reformy umelecko-remeselného školstva, o akých snívali ich predchodcovia. Peter Behrens v Düsseldorfe, Henry van de Velde vo Weimare, Hans Poelzig vo Vratislavi. Vedenie škôl im zveril ďalší architekt, zakladateľ nemeckého Werkbundu, už spomínaný Hermann Muthesius²⁸. Výtvarné umenie si tu hľadalo svoje miesto medzi remeslami, architektúrou a inžinierstvom. Nadobudnuté skúsenosti sa zbíjali do dvoch hlavných požiadaviek: aby sa každá umelecká výchova zakladala na remeselnom výcviku a aby sa každý študent, skôr ako sa špecializuje, viedol k čo najväčšej všestranosti.

Keď napokon mnohoročné reformné snahy vyvrcholili vo weimarskom Bauhause, jeho riaditeľ Walter Gropius vedel, prečo sa s uznaním a vďakou obracia k Ruskinovi a Morrisovi, Van de Veldemu, Behrensovi a ostatným v Nemecku a napokon k nemeckému Werkbundu, teda k tým, čo „vedome hľadali a nachádzali prvé cesty k znovuzjednoteniu sveta práce s tvorivými umelcami“²⁹.

Po celý ten čas sa vedelo, že došlo k roztržke medzi navrhovaním a realizáciou výrobkov. No až do čias Bauhausu nikto nemal predstavu, ako navrhovanie učiť.

28 V r. 1896 vyslala pruská vláda Hermanna Muthesia na šesť rokov do Londýna, kde sa dôkladne oboznámil s hnutím Arts and Crafts, umeleckopriemyselným školstvom a remeslom.

29 Cit podľa WICK, R.: *Bauhaus Pedagogik*. Köln 1982, s. 15.





➤ Krištáľový palác. Pohľad z južnej strany na strednú loď. Reprofoto: Chup Friemert: Die Gläserne Arche. Kristallpalast London. Dresden 1984.

III Slovensko v stredoeurópskych súvislostiach

V agrárnej krajine, akou bolo Uhorsko, sa dôsledky reformného hnutia vyvolaného priemyselnou revolúciou prejavovali nevýrazne a so značným oneskorením. Budapešť, ako jedno z prvých miest v Európe, mala svoje umeleckopriemyselné múzeum už v roku 1872 a onedlho i umeleckopriemyselnú školu. Tá si kladla za úlohu prispieť k vytváraniu národného slohu, najprv v duchu historizmu a neskôr secesie, a túto tendenciu si podržala aj po rozbití Rakúska-Uhorska.

Krajina, ktorá pred 20. storočím ešte neprekročila prah industrializácie a modernej kapitalistickej spoločnosti, bola v oblasti spotrebného tovaru odkázaná prevažne na dovoz alebo na domácku rukodielnu výrobu. Zatiaľ čo v Nemecku, ktoré neoplývalo bohatstvom domácich surovín, sa od umeleckopriemyselného hnutia očakávalo, že tento nedostatok vyváži čo najväčšou dokonalosťou výrobkov, z ktorých sa stane príťažlivý vývozný artikel, v Uhorsku prevládala snaha využiť pre výrobu vlastné zdroje.

„Rozmach moderného veľkopriemyslu v Uhorsku a na Slovensku koncom 19. storočia, vyplývajúci z pokusu maďarskej vlády vyrovnat sa Rakúsku,“ podľa Ľubomíra Liptáka, „stúpал priemerne o 7,3 % ročne, rýchlejší vzostup priemyselnej výroby sa vo vtedajšej Európe dal sledovať iba v Rusku. (...) Dlhé predchádzajúce zaostávanie však znemožnilo vyrovnat náskok so západnou časťou monarchie, vrátane Čiech.“³⁰

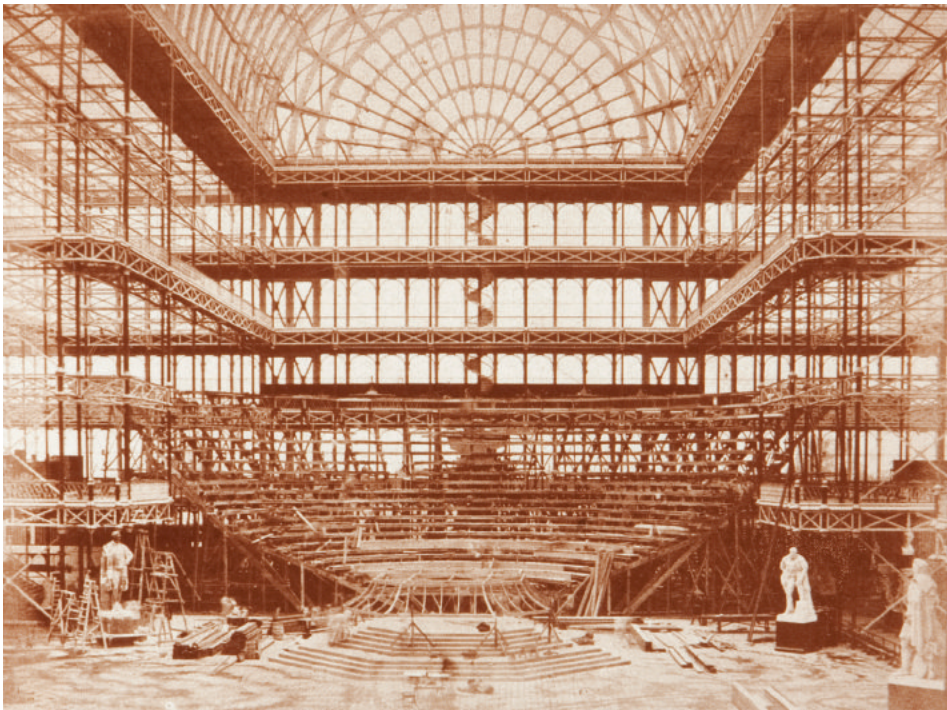
Na území Slovenska vznikali v 70. rokoch 19. storočia župné spolky na zveľaďovanie domáckej výroby na Spiši, v Zemplíne, Gemeri, Bratislave. Pri školách sa zakladali rezbárske, keramické, tkáčske a čipkárske dielne, kde sa prelínali staré ľudové remeselné skúsenosti s modernizačnými pokusmi o zavádzanie novších pracovných a technických postupov.³¹ Budapeštianske centrálné inštitúcie, ktoré podporovali domácku výrobu, však nevychádzali z požiadaviek trhu, a tak došlo k paradoxnej situácii, že „ľud sa síce vyrábať naučil, ale nevyrábal, pretože nemal pre koho“³².

Ľudové umenie a hmotná kultúra boli jedinou kontinuitnou tradíciou, z ktorej mohla slovenská inteligencia čerpať svoje národné výtvarné povedomie. Tam nenastalo ono rozštiepenie tvorenia a vyrábania, aké vo vyspelejších krajinách priniesla priemyselná revolúcia. Archaický spôsob slovenského vidieckeho života, pretrvávajúci do 20. storočia, podnecoval inteligenciu, aby ľudové umenie a domácku výrobu podporovala aj organizačne a ekonomicky. Pri otvorení výstavy slovenských výšiviek, ktorú usporiadal spolok Živena v roku 1887 v Martine, sa Ambro Pietor vyslovil, že ich treba „uspôsobiť pre praktickú potrebu, prenesením jednotlivých častí, ako ornamentu do všetkých odvetví priemyslu a výtvarného umenia tak, aby k platnosti prišla nadanost nášho ľudu a aby dľa možnosti otvorili sa mu aj nové pramene príjmov“³³.

30 LIPTÁK, Ľ.: *Slovensko v 20. storočí*, Vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1968, s. 9.

31 V roku 1881 zriadili pri ministerstve obchodu v Budapešti Krajinský výbor pre vzdelávanie živnostníkov a domáckych výrobcov (Háziipar és iparoktatási bizottság), v ktorom sa „zbíhali všetky nitky zveľaďovacej činnosti rôznych spolkov, inštitúcií i spoločností, ktorých úkolom bolo povznesenie domácej výroby“. Zásada decentralizácie tu bola „vhodne spojená so zásadou koncentrácie“ a „subvenčná činnosť štátu, pokiaľ sa vzťahovala na zdokonalenie výroby, mohla takto byť prevádzaná v súhlase s požiadavkami a odôvodnenými potrebami jednotlivých krajov“. ZÁTKO, P.: *Domácka výroba najmä na Slovensku a na Podkarpatskej Rusi*. Bratislava 1931, s. 59–60.

32 ZÁTKO, P.: Tamže, s. 63.



K Živene, ktorá pracovala na povznesení slovenskej domácej výroby, predovšetkým textilnej, až do prevratu a aj po ňom, sa pridalo skalické družstvo pre speňaženie domáceho priemyslu Lipa. V Bratislave vznikol zásluhou arcikňažnej Izabely rovnomený spolok, zameraný rovnako na organizáciu výroby a učebných dielní, ako na predaj, ktorý rozhodil svoje siete do Nemecka, Švajčiarska, Belgicka, Holandska i Anglicka³⁴. Nástupkyňou Izabely sa po vzniku Československa stala spoločnosť Detva, ktorá sa neskôr, v modernizovanej podobe, dostala do priameho vzťahu so školou umeleckých remesiel.

Ten čas možno považovať za zlomový. Josef Vydra tomu hovoril koniec svojrázu alebo boj o svojráz nového prostredia. Slovo svojráz, dnes už takmer zabudnuté, kedysi znamenalo veľa a malo sprvoti dva významy, označovalo predmety dobre urobené, ušľachtilé, charakteristické pre ľud aj pre inteligenciu, pre národ, jeho hrdosť a vlastenecký zápal. Avšak neskôr sa podľa Vydra človek s dobrým vkusom pri počutí slova svojráz otriadol. Na jednej strane nevкус, lacné vlastnenie, povrchná ozdobnosť vecí bez účelnosti. Na druhej stáročná skúsenosť, potreba praktickosti, vybrúsené tvarové aj farebné čítanie, to je podľa Vydra svojráz ľudu, nie však meštiaka, a tu sa zrodil tretí, k starému svojrázu i k tomu novšiemu meštiackemu pribudol najnovší, moderný³⁵.

#

↗ Stavba tribúny na otvárací ceremoniál.
Reprofoto: Chup Friemert: Die Gläserne
Arche. Kristallpalast London.
Dresden 1984.

33 Národné noviny 1887, č. 90.

34 „O propagandu tvorcov starali sa v prvom rade aristokratickí členovia spolku na čele s arcikňažnou Izabelou. Už tým, že sami v svojich domácnostiach s obľubou používali slovenské umelecké domáce výrobky, pôsobili na svoje okolie, menovite ale na nižšie spoločenské vrstvy a zaisťovali im tak stále širší okruh konzumentov. (...) Samozrejme, že vsádzal propagované a predávané boli tieto výrobky čistých slovenských dedín, výsledok nadania, umeleckých kvalít a umu, práce a usilovnosti slovenského ľudu a v prvom rade slovenských žien ako výrobky maďarské.“ - ZÁTKO, P.: c.d., s. 67.

35 Pozri: VYDRA, J.: Umelecko-priemyselná výchova na Slovensku. In: Slovenská grafia 1929 č. 5 s. 2-3, I. ročník.

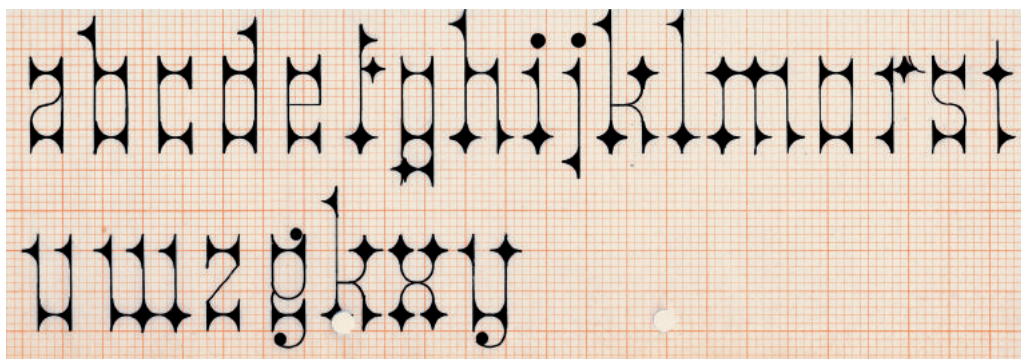


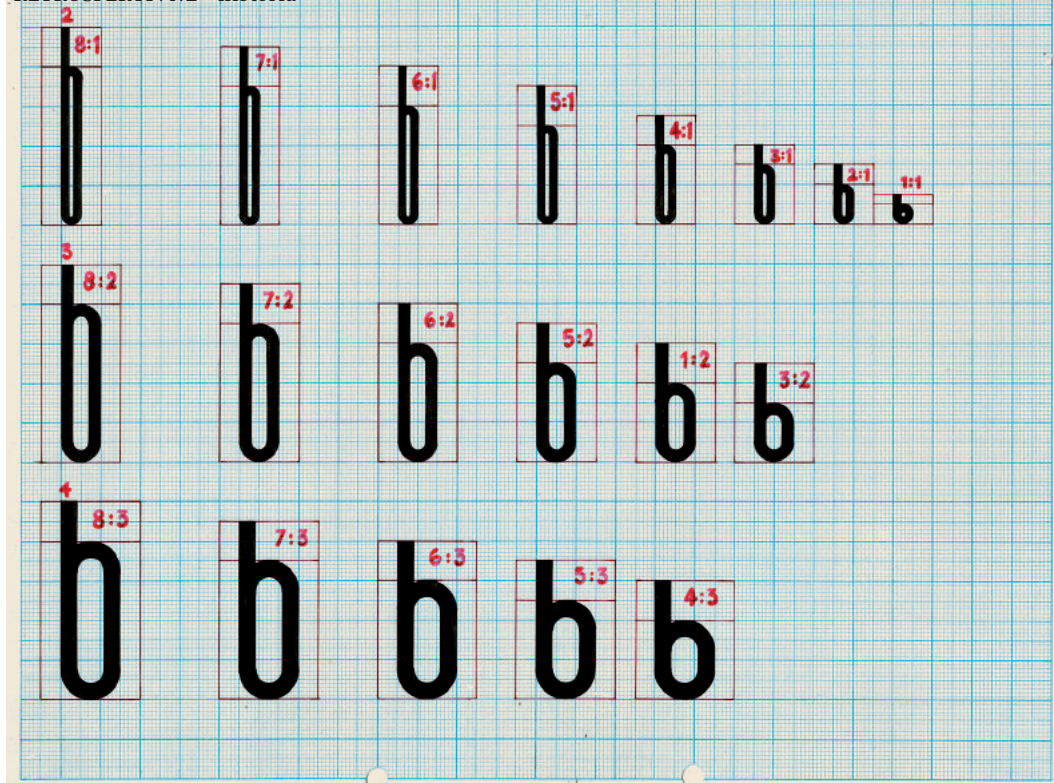
Ladislav Csáder, časť III.

Typografia



Koncom 20. rokov sa Martin Benka začal zaoberať kresleným písmom a započal svoje písmarské dielo, ktoré ukončil v roku 1959. V čase, keď Benka skončil, sa kreslením písma začal zaoberať bratislavský strojný inžinier Juraj Linzboth. Benkove písma sú úplne individualistické, Linzbothove sú určené na sadzbu a rezonuje v nich aktuálny dobový vývoj v tejto oblasti.

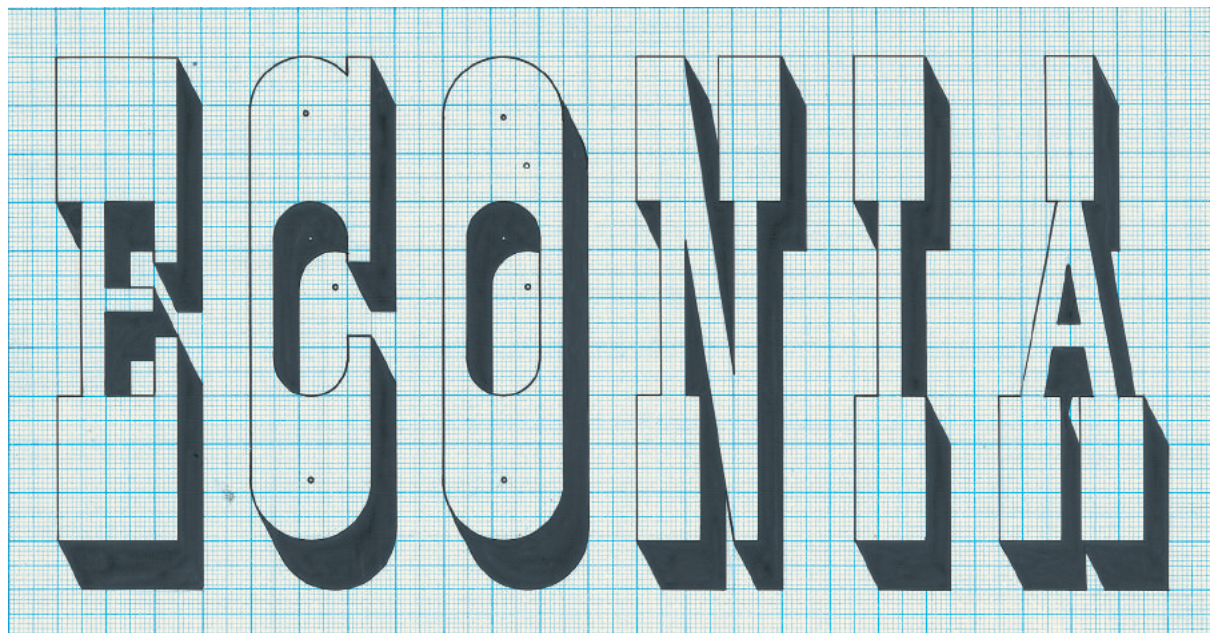




K obom autorom možno priradiť aj avangardnú písmarskú tvorbu Ladislava Csádera. Kreslením písma sa začal zaoberať v Holandsku, no výskum tejto časti jeho tvorby je ešte len v začiatkoch. Vo svojom životopise uvádza, že ako asistent typografa Stefana Schlesingera spolupracoval na príprave jeho knihy Voorbeelden van Moderne Opschriften voor Decoratieschilders. Neskôr, ako spomína, skúmal spolu s Hajom Rosem zákonitosti konštruovaného písma. Autorstvo týchto písiem treba potvrdiť cieľným výskumom v Holandsku, zatiaľ čo písma v katalógu sú bezpochyby jeho dielom.

- ↑ Pomery výšky a šírky grotesku, ktorý vychádza z abecedy Herberta Bayera z 20. rokov.
- ← Láhky variant písma vytvoreného zo základu konštruovaného grotesku, vonkajšie oblíny sú zrkadlovite prevrátené dohora a nadol, vnútorné nie, medzera medzi nimi je začiernená, polovičné segmenty vonkajších oblúkov vytvárajú náznak pätiček, 1936 – 1940.
- ↑ Štúdia variantov hrúbky ťahu – zúžený konštruovaný grotesk, 1936 – 1940.



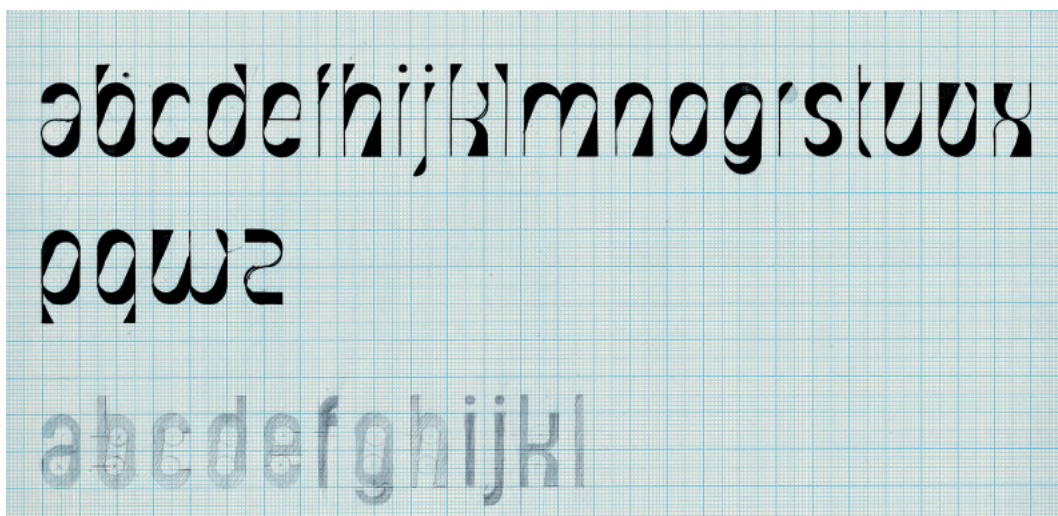


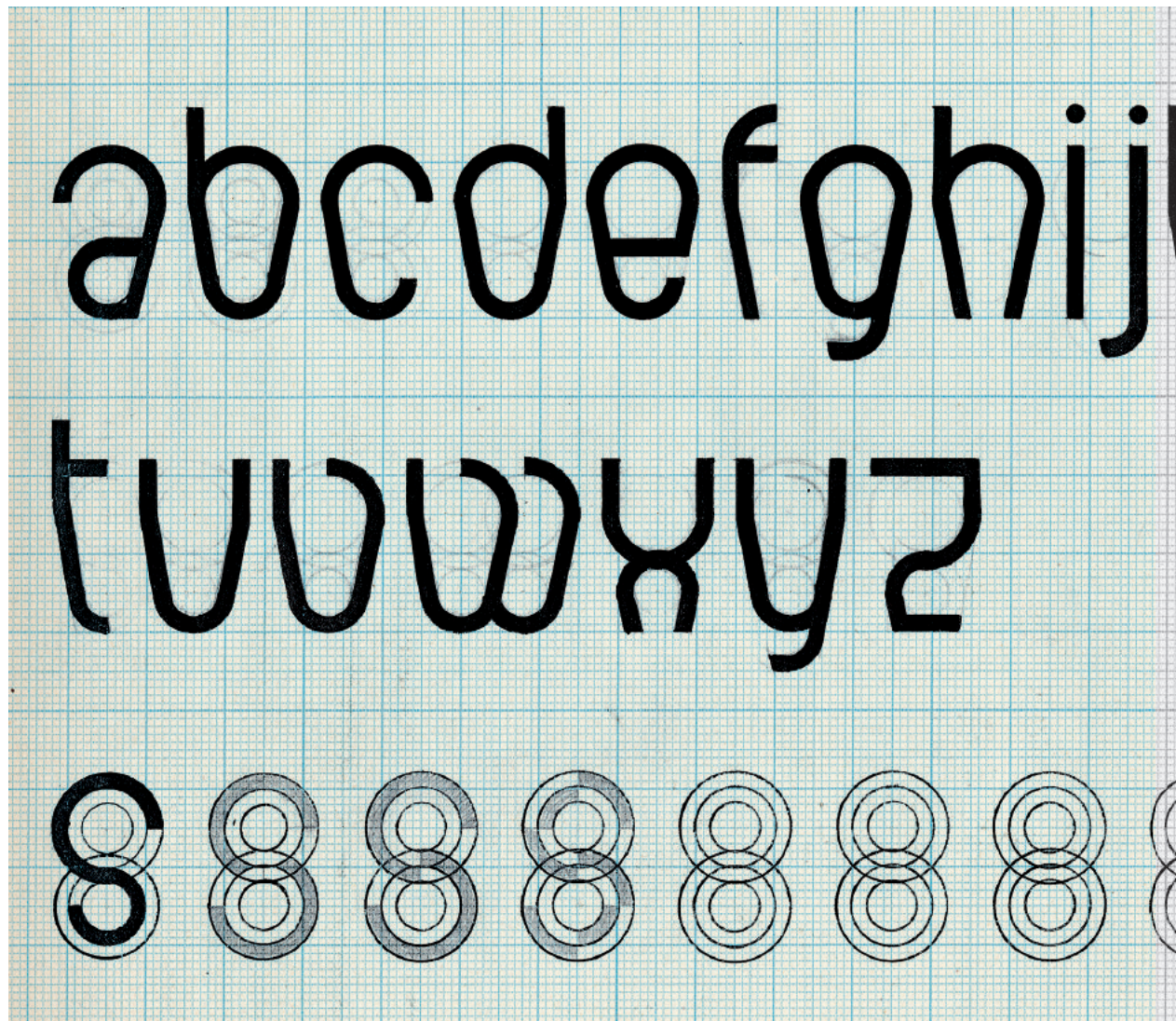
- † Štúdia tieňovaného nápisu „ECONIA“, 1936 – 1940.
- ✓ Štúdie nápisu „typografia“, 1936 – 1940.
- ^ Štúdia písma na princípe kruhového segmentu, 1936 – 1940.
- √ Štúdia písma – zúžený konštruovaný grotesk (lahký), s natočením vnútornej kresby, 1936 – 1940.



V Csáderovej pozostalosti sa zachovalo niekoľko desiatok návrhov písma a množstvo nápisov a logotypov, konštruovaných zväčša na milimetrovom papieri. Písma prekvapujú systematickým hľadaním možností konštrukcie, skúmajú aj formy určitej dekoratívnosti a optických efektov. Sám pre seba prekreslil Csáder aj niekoľko dekoratívnych typov z 19. storočia (s obľubou používal najmä rôzne prekreslené varianty písma Playbíl), ktoré avantgardní typografi 20. a 30. rokov aktualizovali. Ovládal aj kaligrafiu, a dosahoval veľmi čistý výraz; venoval sa jej od 40. rokov až do smrti. Vo veľkej väčšine svojich grafických prác kreslil hlavné nápisy sám.



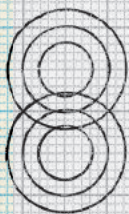






ijklmnopqrs

- ✧ Štúdia písma – konštruovaný grotesk (normálny), so zväčšeným horným polomerom, 1936 – 1940.
- ✓ Štúdia písma – konštruovaný grotesk variant, s posunutým horným polomerom, 1936 – 1940.



Je veľmi ťažké určiť, kto bol v oblasti tvorby písma na Slovensku prvý. Keď som o Benkovi napísal, že jeho prvenstvo je nespochybniteľné, Csáderovu písmarskú tvorbu som nepoznal. Csáder tvoril svoje písma na opačných pozíciách ako individualista Benka, a tak mi pripadla radostná povinnosť, priradiť k vyššie spomínaným zakladateľom tradície tvorby písma u nás aj meno Ladislava Csádera.

Pred svojou spolužiačkou Juditou Csáderovou som si povzdychol, že ako mladý grafik som sa poriadne natrápil, kým som si ujasnil, ako pracovať s písmom. „Tvoj otec by nás to vedel naučiť, vedel o tom veľa.“ Ona mi odpovedala: „Nikto ho neoslovil, nebol dosť známy.“ Bohužiaľ.

#





Zodpovednosť v grafickom dizajne

■ **Reputácia grafického dizajnu je v povedomí širokej verejnosti „poškvrnená“ úzkym prepojením so svetom komercie a reklamy. Na tento jednostranný konzumný pohľad musel každý z účastníkov 2. medzinárodnej konferencie Responsibility in graphic design v poľských Katoviciach (14. – 15. 1. 2010) rýchlo zabudnúť.**

Prednášajúci predstavili celý rad projektov dokazujúcich ich sociálnu citlivosť a schopnosť presne pomenovať konkrétny problém, vyabstrahovať z neho tému a tú potom kreatívne riešiť pomocou nástrojov z rôznych odborov grafického dizajnu. Napríklad informačná grafika môže dešifrovať zložité spoločensko-ekonomické (K. Lenk) alebo spoločensko-ekologické (A. Morelli) javy, rovnako však môže zabrániť sociálnym nepokojom a zaistiť regulárnosť prezidentských volieb (M. Gonzales de Cosio). Je možné pravidelne realizovať reklamné kampane na podporu dôstojného života ľudí, ktorých by si inak nikto nevšimol (M. Itkonen). Proti reklame môžeme bojovať aj reklamou (J. Barnbrook). Obavy z nebezpečenstva globálneho charakteru môžeme vyjadriť kultivovane (L. Drewinski), alebo takmer partizánskym spôsobom (N. Douglas). Kampane zasahujú aj do oblasti každodenných starostí, napríklad ako porozumieť textom na škatulkách s liekmi (K. van der Waarde) alebo ako naučiť čítať dyslektikov pomocou špeciálne ilustrovaných a upravených kníh (M. Thiessen). S čítaním detí úzko súvisí aj výučba písania, ktoré im pôjde ľahšie so správne vytvoreným vyučovacím písmom (F. Blažek).

To je iba niekoľko príkladov tematických oblastí, v rámci ktorých sa prednášajúci na katovickej konferencii pohybovali.

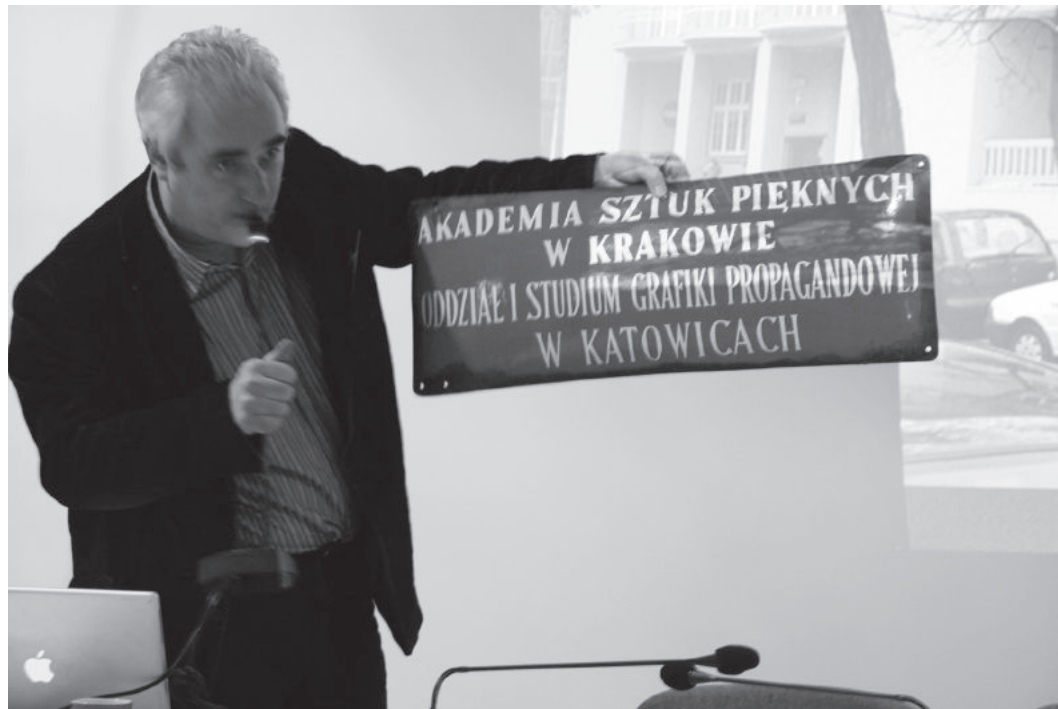




- ◀ Účastníci konferencie
- Pedagógovia akadémie v Katoviciach a plagát Moniky Starowicz.

Rektor Akadémie výtvarných umení v Katoviciach Marian Oslislo nám ukázal červenú informačnú cedulu z konca 80. rokov s nápisom „Škola propagandistickej grafiky“. V súvislosti s vlastnými skúsenosťami z vtedajšieho Československa to vo mne vyvolalo rôzne pocity a spomienky. Myslím si, že nie som sám, kto vďaka tomu, že vyrastal medzi stokrát denne opakovanými nabubralými, ale pritom prázdnyimi heslami, získal určitý odstup a nedôveru k tzv. angažovanej grafike. Preto dodnes nie som schopný sa vždy a okamžite nadchnúť pre kampane vedené síce s dobrými úmyslami, ale evokujúcimi mi zážitky z detstva. Takto som od začiatku vnímal prednášku Angely Morelli. Našťastie rýchlo ukázala, v čom je sila kvalitnej informačnej grafiky. Moje počiatočné obavy z prvoplánového „boja proti ničomu“ rozptýlila mnohovrstevnatým vysvetlením problému z viacerých strán, pričom sa nám môže zdať, že téma nedostatku pitnej vody na Zemi je už značne opotrebovaná.

Krzysztof Lenk má vďaka svojim životným skúsenostiam ideálne predpoklady tvoriť kvalitnú informačno-publicistickú grafiku. Zažil 50. aj 60. roky v komunistickom Poľsku, revolučný rok 1968 v Paríži a posledných tridsať rokov žije v USA. Získal tak globálny pohľad, vďaka ktorému je schopný svojich študentov na Rhode Island School of Design viesť ku kultivovanému a pritom naliehavému umeniu vizuálne stvárať konkrétny spoločenský problém, či už formou prehľadného diagramu, alebo sugestívneho plagátu. Jonathan Barnbrook je šoumen. Aj keď som jeho prednášku videl už na sympóziu počas bienále v Brne v roku 2008, znovu ma dokázal pobaviť. Jeho ironické ataky nasmerované do sveta reklamy sú vtipné, a navyše ide o kvalitný dizajn. Pri satirickom odkrývaní spasiteľskej úlohy Spojených štátov amerických dokáže byť J. Barnbrook rovnako vtipný, ale od Brita by som očakával trochu viac sebaíronie. Ako svojich študentov učí uvedomovať si vlastnú zodpovednosť v grafickom dizajne, predviedla M. Itkonen z Univerzity umenia a dizajnu z Helsínk, tak ako Steve McCarthy z univerzity v Minnesote. Každoročný študentský projekt určený na pomoc tým, čo ju potrebujú, od ich nájdenia až po zorganizovanie kampane na získanie prostriedkov buď pre ľudí z krajín tretieho sveta, alebo miestnych fínskych handicapovaných spoluobčanov, predstavil typický škandinávsky cit pre riešenie sociálnych problémov. Paradoxne, práve



Marjatta Itkonen sa počas konferencie stala obeťou zloдея, ktorý ju pripravil o notebook.

Konferencia v Katoviciach ukázala, že spoločenská zodpovednosť súčasného grafického dizajnéra nespočíva iba v ironizovaní reklamy a nutnosti bojovať proti všetkým javom vyplývajúcim z postupnej globalizácie každodenného života. Priznám sa totiž, že aktivistické praktiky propagandistického boja „proti kapitalizmu“ v uliciach, ako to predviedol Noel Douglas, je presne tá šálka kávy, ktorú vzhľadom na moje vyššie spomenuté skúsenosti s predchádzajúcim politickým režimom piť nemusím. V grafickom dizajne však existujú aj menej konfrontačné, a pritom globálne témy. Zásadným komunikačným nástrojom človeka je predsa písmo. Nástup digitalizácie v priebehu posledných tridsiatich rokov znamenal pre tvorcov písma príliv nových technologických možností, priniesol však so sebou tiež mnoho problémov, ktoré treba riešiť.

Keď na chvíľu odbočíme od obsahu prednášok a budeme hodnotiť herecko-rétorický prejav, asi najdokonalejší výkon podal Will Hill z Cambridge School of Art. Bolo to predstavenie nacvičených gest a starostlivej modulácie hlasového prejavu. Predniesol stručný prierez histórie tlačových písiem, v závere zdôraznil dôležitosť udržiavania a rozvíjania národných variant písiem v súvislosti so zachovaním kultúrnej identity.

↑ Rector Marian Oslislo ukazuje historickú cedulu školy.

↗ K. Lenka a práce jeho študentov, aj také veci je možné porovnávať.

↘ Jonathan Barnbrook, olympijské piktogramy.

Pokiaľ sa budeme pohybovať iba v európskom priestore a vynecháme problematiku niekoľkých cyrilík a gréckej alfabety, zostáva nám ešte celý rad originálnych akcentov a znakov, ktoré majú pre pocit národnej suverenity rovnaký význam ako štátna vlajka či znak. Vytváranie čo najúplnejších kolekcii znakov v novovytvorených písmach prestáva byť pre súčasné písmolejárne iba prestížnou záležitosťou, ale z komerčného hľadiska začína byť nevyhnutnosťou.

Princíp odovzdávania textovej informácie obsahuje jednak písaciu, jednak čítaciu zložku. Kto nemal v rodine dyslektika, nedokáže si predstaviť trápenie, akým je naučiť takého dieťa čítať. Myra Thiessen ukázala, ako by mali vyzeráť knižky pre dyslektické deti, a zároveň vysvetlila vedecky precízny postup, pomocou ktorého „vygenerovala“ presné zadanie pre grafika a ilustrátora. Písmo Comenia Radany Lencovej je pre deti ľahšie čitateľné, navyše svojím tvaroslovím lepšie zodpovedá požiadavkám výučby písma





TEORETICKY A PRAKTICKY – teória

na začiatku 21. storočia. Filip Blažek vysvetlil problémy spojené so zavádzaním tohto medzinárodne oceneného písma do českých škôl. Bežná „norma“ písania je na českých školách rovnaká ako pred osemdesiatimi rokmi, a tvary niektorých písmen sú podstatne odlišné od tlačových písiem. V dôsledku toho deti ťažšie chápajú, že ide o rovnaké písmeno. Písmo Comenia tento problém rieši, učelia, ktorí ho experimentálne do svojej výučby zaviedli, sú spokojní. Má to však háčik – máloktorá škola má peniaze navyše, aby si mohla niekoľko licencií písma Comenia zakúpiť, a český štát to neurobí.

Téma zodpovednosti v grafickom dizajne sa ukázala ako veľmi nosná a dostatočne široká. Konferencia v Katoviciach potvrdila, že grafický dizajnér z ktoréhokoľvek konca sveta nie je iba výkonným nástrojom v rukách marketingového inžiniera.

Ku všeobecnej spokojnosti všetkých účastníkov prispeli mimoriadne schopnosti organizátorov v čele s Ewou Sataleckou a Jackem Mrowczykom, ako aj zázemie poskytnuté Akadémiou výtvarných umení v Katoviciach. Jej pedagógovia vystúpili v samostatnom bloku, kde síce potvrdili, že klasický maľovaný poľský plagát má stále čo povedať (Roman Kalarus, Monika Starowicz), zároveň ukázali, že sú „usilovní“ aj v iných disciplínach; ako príklad spomeniem Justynu Kucharczyk, ktorá predviedla svoju anabázu pri realizácii informačného systému pre letisko v Katoviciach.



Na celom svete každoročne prebieha celý rad konferencií venovaných grafickému dizajnu, niekedy sa mantinely zvolenej témy ukážu ako príliš „úzke“ a časť príspevkov sa potom do nich buď nevojde, alebo bijú do očí už svojou účasťou v programe – nemajú totiž čo povedať a na konferencii sa vyskytujú iba vďaka názvu príspevku (viď posledný TypoBerlin). Téma zodpovednosti v grafickom dizajne sa v porovnaní s tým zdá ako dostatočne nosná a určite by sa v nej dalo pokračovať i v ďalších ročníkoch katovickkej konferencie.

#



Prírastky do knižnice SDC

- 1000 New Eco Designs: and where to find them Proctor, Rebecca London Laurence King 2009
- A Cultural History of Fashion in the Twentieth Century: from the Catwalk to the Sidewalk English, Bonnie Oxford Berg Publishers 2007
- Adolf Loos: dílo v českých zemích Szadkowska, Maria a kol. Praha Muzeum hlavního města Prahy + Kant 2009
- And Fork: 100 Designers, 10 Good Designs Dixon, Tom London Phaidon Press 2007
- Beautiful Thing: an Introduction to Design Clay, Robert Oxford Berg Publishers 2009
- Behind the Ceiling Wanders, Marcel Berlin Die Gestalten Verlag 2009
- Brochure Parade 2 -- Modena Happy books 2009
- Color Harmony packaging -- Massachusetts Rockport 2008
- Contemporary Crafts Rac, Imogen Oxford Berg Publishers 2009
- Contemporary Graphic Design Fiehl, Charlotte; Fiehl, Peter Köln Taschen 2007
- Corporate Interiors 8 Yee, Roger New York Visual Reference Publications 2007
- Dějiny reklamy Pincas, Stéphane; Loiseau, Marc Praha Slovart 2009
- Design and Creativity: policy, management and practice Fry, Liz Oxford Berg Publishers 2009
- Design Futuring: sustainability, ethics and new practice Fry, Tony Oxford Berg Publishers 2009
- Designed for Kids Richardson, Phyllis London Thames & Hudson 2008
- Designing the modern interior: from the Victorians to today Sparke, Penny (ed.) Oxford Berg Publishers 2009
- Dress and Society Workman, Jane; Freeburg, Beth New York Fairchild Publications 2008
- Eco Design Barbero, Silvia; Cozzo, Brunella Königswinter h.füllmann 2009
- Encyklopedie nákladních automobilů: české a slovenské užitkové automobily a autobusy Šuman-Hřebay, Marián Brno Computer Press 2008
- H-POINT: the Fundamentals of Car Design & Packaging Macey, Stuart; Wardle, Geoff Culver city; Pasadena Design Studio Press; Art Center College of Design 2009
- Heating, Cooling, Lighting: Sustainable Design Methods for Architects Lechner, Norbert New York Wiley 2008
- History of Interior Design Pile, John London Laurence King Publishing 2009
- How to Illustrate and Design Concept Cars Dewey, Adrian Dorchester Veloce Publishing 2009
- Interior Design Illustrated Ching, Francis D.K.; Binggeli, Corky New Jersey John Wiley & Sons, Inc. 2005
- Layout: velký průvodce grafickou úpravou Ambrose, Gavin; Harris, Paul Brno Computer Press 2009
- Logobounce 5: 2000 International Identities by Leading Designers Gardner, Bill; Fishel, Catharine Gloucester Rockport 2009
- Modern furniture: 150 years of design -- Königswinter h.füllmann 2009
- Museums in the 21st century: concepts, projects, buildings Greub, Suzanne; Greub, Thierry (ed.) Munich Prestel 2008
- New Packaging Design Kirkpatrick, Janice London Laurence King 2009
- Patterns in Fashion San Martin, Macarena Köln Evergreen 2009
- Playful Type: ephemeral lettering and illustrative fonts Klanten, R.; Hellige, H. Berlin Die Gestalten Verlag 2008
- Psychologie a sociologie řízení Bedrnová, Eva; Nový, Ivan a kol. Praha Management press 2009
- Sémiotika v teorii a praxi Doubravová, Jarmila Praha Portál 2008
- Sketching: drawing techniques for product designers Eissen, Koo; Steur, Roselien Amsterdam BIS 2009
- Stuffz: design on material Bigbros workshop Corte Madera Gingko 2009
- The Design of Everyday Life Shove, Elizabeth a kol. Oxford Berg Publishers 2008
- Thinking: Objects - Contemporary Approaches to Product Design Parsons, Tim Lausanne AVA 2009
- Unfolded: paper in design, art, architecture and industry Schmidt, Petra; Statmann, Nicola Basel Birkhäuser 2009
- Visual Sense: a cultural reader Edwards, Elizabeth; Bhaumik, Kaushik Oxford Berg Publishers 2008



17. marec – 30. apríl 2010

Štyri a viac

Výstava oddelenia

Propagačné výtvarníctvo

ŠUV Josefa Vydru

sedacie vaky

svietidlá

obaly

riešenie interiérov

plagáty

priestorové objekty

SATELIT, Výstavný a informačný bod SCD

Dobrovičova 3, 811 07 Bratislava

Otvorené Ut–Ne 13.00–18.00

www.sdc.sk



SATELIT



Prvá výstava slovenského dizajnu v Kórei

Prvú výstavu slovenského dizajnu v Kórei máme možnosť zhodnotiť len prostredníctvom internetu, emailom doručených obrázkov či katalógu, pretože sa konala na mieste mimo cestovateľských trás kohokoľvek z nás. Uskutočnila sa totiž v tretej najväčšej juhokórejskej aglomerácii Incheon s 2,5 miliónmi obyvateľov, ktorá má oficiálny štatút metropolitného, anglicky hovoriaceho mesta. Od roku 2003 sa tu realizuje ambiciózný projekt výstavby voľnej ekonomickej zóny Songdo – prístavného mesta s takmer futuristickou high-tech architektúrou komerčných a obchodných budov, hotelov, oddychových centier, unikátneho letiska – s cieľom vytvoriť čo najpriaznivejšie podmienky pre zahraničných podnikateľov, rozvoj obchodu a turizmu. Jediné kongresové centrum hostilo v decembri 2009 pravidelnú výstavu svetového a kórejského dizajnu Design Korea, ktorú každoročne organizuje kórejské centrum dizajnu KIDP so sídlom v Soule, a podporujú ju aj dizajnérske asociácie ICSID a ICOGRADA. Na pozvanie organizátora, so sídlom v Soule, sa na nej zúčastnilo aj Slovenské centrum dizajnu kolekciou ocenených produktov z posledných troch ročníkov súťaží Národná cena za dizajn.

Obrovská výstava je určená množstvu odborníkov, podnikateľov i bežných návštevníkov. Ponúkla vedľa seba prezentáciu najlepších výsledkov kórejských firiem a ocenených produktov z rôznych svetových súťaží dizajnu, a to pod názvom Design, Engine of Green Growth (Dizajn, motor zelenej sily).

Slovenské výrobky a študentské práce sa ocitli medzi produkciou popredných svetových značiek zo všetkých kontinentov sveta. Vystavovali sa napríklad ocenené výrobky z nemeckých súťaží Red Dot a iF Design Award, talianskej súťaže Compasso D'Oro, belgickej Henry van de Velde Award, španielskej Delta Awards, francúzskej Observeur du design Award, finskej Fennia Prize, ale aj súťaží čínskej, austrálskej, malajskej, kórejskej a iných. V tejto časti výstavy nazvanej International Design Awards 2009 sa celkovo predstavilo 21 svetových súťaží dizajnu z 19 krajín na ploche 1 534 m². Slovenskú kolekciu, ktorú si vybral kórejský organizátor na základe ponuky Slovenského centra dizajnu, tvorilo 24 kolekcií alebo samostatných produktov priemyselného a grafického dizajnu, medzi nimi aj študentské práce. Na výstave sa predstavili: sedem súprav skla navrhnutých Patrikom Illoom zo sklárni Rona, kolekcia športových vakov firmy Treksport, kolekcia hračiek firmy IDS, strieborné a zlaté šperky Lucie Ganzer (firma Handpicked), nábytok firiem Domark a Brik, svietidlá Šimona Mišurdu, dentálne súpravy firmy Chirana (prezentácia na posteroch) a študentský dizajn (svietidlo a zásuvky Antona Zetochu, odevy Pavly Tobkovej, skladací bicykel Petra Vargu) a grafický dizajn – projekt Dizajn na kolesách, písmo Klin Karola Prudila a projekt Ondreja Gavaldy. Všetky vystavené produkty a krátka prezentácia Slovenského centra dizajnu a Národnej ceny za dizajn v angličtine a kórejčine boli zaradené do 318-stranového polygraficky a graficky špičkového spracovaného katalógu v pevnej knižnej väzbe. Katalóg sa rozosiela všetkým účastníkom po celom svete. SCD zabezpečilo zber prác, špeciálne balenie produktov na lodnú dopravu, spoluprácu s transportnou firmou, zabezpečenie grafických a textových podkladov pre tlač katalógu.

Slovenské produkty precestovali ohromnú vzdialenosť z Bratislavy cez Brno a Hamburg do juhovýchodnej Ázie – a vrátili sa bez najmenšej ujmy naspäť.

Katalóg výstavy je k dispozícii v knižnici SCD.

Informácie: www.sdc.sk



Dizajn písma NL/SK

V priestoroch Satelitu sme vo februári a marci dostali možnosť vidieť výstavu mladých tvorcov písma, ktorá vznikla vďaka iniciatíve Jána Filípka a Ondrej Jóba, absolventov medzinárodného magisterského štúdia Type and Media v holandskom Haagu. S oboma autormi sme prednedeňom (Designum 5/2009) uverejnili rozhovor, ktorý pripravil Palo Bálik. Dizajn písma sa ako samostatný odbor vyučuje v Haagu od roku 2002 a ako na vernisáži spomenula holandská veľvyslankyňa pani Daphne Bergsma, príležitosť absolvovať tento typ štúdia dostane ročne 12 študentov, hoci záujem o pobyt na škole pravidelne prejavuje väčší počet uchádzačov z celého sveta. Z tohto pohľadu je to pre slovenský grafický dizajn pozitívna a povzbudivá informácia, pokiaľ si uvedomíme, že vlni boli dvaja študenti zo Slovenska. Filípek s Jóbom pozvali do Bratislavy aj svojich spolužiakov, a to s ambíciou poukázať aj na mieru vplyvu domovského prostredia na tvorbu a charakter písma. Na výstave boli svojimi diplomovými prácami zastúpení absolventi pôvodom z Malajzie, Kolumbie, Austrálie, Nemecka, Kanady, Talianska, Libanonu, Francúzska a samozrejme zo Slovenska. V ďalšej časti výstavy sa okrem Filípka a Jóba prezentovali absolventi a študent VŠVU Michal Tornyai, Karol Prudil a Marek Chmiel, ktorí svojimi exponátmi potvrdili, že základňa osobnosti slovenského grafického dizajnu, osobitne odbor tvorby písma, má tendenciu kvalitatívneho aj kvantitatívneho rastu.

BIO 22 Ľubľana

Organizátori BIO vyzývajú k účasti dizajnérov, výrobcov, pedagógov a študentov, ktorí aktívne pôsobia v oblasti dizajnu, ako aj organizácie, ktoré sú oprávnené propagovať dizajnerské diela autorov. Prihlásené práce musia byť realizovateľnými produktmi alebo konceptmi a nesmú byť prezentované pred 1. januárom 2008. Slovenské centrum dizajnu prihlási na bienále výberovú kolekciu slovenského dizajnu.

Uzávierka prihlášok: **1. 2. - 12. 4. 2010**

Informácie: www.bio.si

Helsinki – World Design Capital 2012



WORLD DESIGN
CAPITAL
HELSINKI 2012

Fínsko, a samozrejme, aj jeho hlavné mesto Helsinki, už dlhé desaťročia charakterizuje kvalitná architektúra a dizajn. Mená ako Eliel Saarinen, Alvar Aalto, Eero Aarnio alebo Harri Koskinen výrazne zviditeľnili túto nie príliš veľkú škandinávsku krajinu. Svetové značky Nokia, Marimekko, Iittala alebo Kone predstavujú špičkovú kvalitu a najlepšie tradície fínskeho dizajnu. Dizajn je faktor pevne spojený s kvalitou života, prejavuje sa v mnohých podobách, od nábytku alebo predmetov, ktoré vychádzajú z pôvodných tradícií, až po nadčasovú architektúru a moderné urbanistické riešenia. Slávna história a komplexný pohľad na problémy súčasnej architektúry a dizajnu patrili zrejme medzi dôvody, prečo sa predstavitelia ISCID-u rozhodli, že po Turíne (2008) a Soule (2010) sa hlavným mestom dizajnu, čiže World Design Capital, stanú v roku 2012 Helsinki. O získanie „titulu“ sa uchádzalo celkovo 46 miest z 27 krajín. Do finále sa napokon dostali víťazné Helsinki a holandský Eindhoven. Helsinki už v súčasnosti pripravujú na tento rok celý rad podujatí a projektov, ktoré sa však nedotýkajú iba dizajnu. Mesto totiž zároveň oslavuje aj 200 rokov od svojho vyhlásenia za hlavné mesto Fínska.



Bienále Brno 2010

BTohtoročné bienále v Brne (Moravská galéria, 22. jún – 24. október 2010) predstaví novinky z oblasti plagátu, firemnej, informačnej a reklamnej grafiky. Už dnes poznáme mená autorov, ktorí budú na bienále vystavovať. V dňoch 10. a 11. februára zasadala výberová porota, ktorá hodnotila celkovo 3 000 exponátov od 755 autorov zo 41 štátov (podpredsedom poroty bol Emíl Drličiak). Do hlavnej výstavy Bienále Brno 2010 bolo vybraných vyše 600 exponátov od 181 autorov z 32 krajín. Najväčší záujem o súťažnú prehliadku bienále mali tento rok dizajnéri z Taiwanu, Číny, Japonska a samozrejme z Čiech. Na prácu výberovej poroty nadviaže dva dni pred jej zahájením bienále medzinárodná porota, zostavená z renomovaných teoretikov a praktikov grafického dizajnu z celého sveta, ktorá rozdelí hlavné ceny.

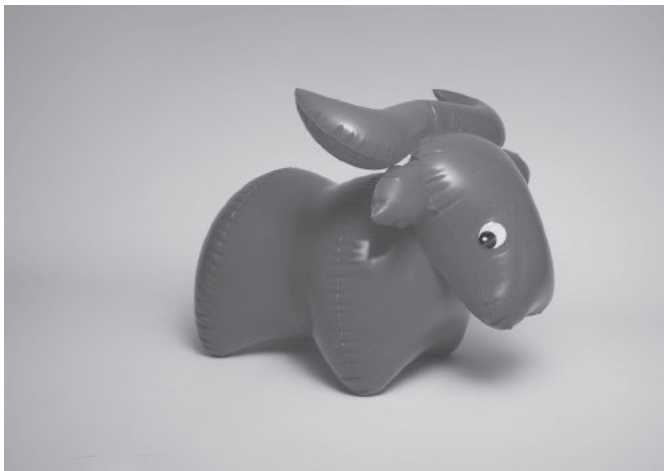
Exkluzívne KVĚTNÁ Galleria Cvernovka, február/marec 2010

V Gallerii Cvernovka môžete v marci navštíviť výstavu skla z Květné. Stavba sklárne, ktorá patrí k najstarším v Českej republike, začala v katastri moravskej obce Strání v roku 1794. Pôvodne sa tu vyrábali rôzne druhy skla od úžitkového až po okenné, dnes sa tu špecializujú na tradičnú ručnú výrobu skla. Skláreň od svojho založenia fungovala takmer nepretržite až do roku 2002, keď bola spoločnosťou Crystalex Nový Bor uzavretá. Ešte v tom istom roku ju však kúpil Odborový zväz zamestnancov sklárskeho, keramického a bižutérneho priemyslu a porcelánu, ktorý obnovil výrobu. Od roku 2004 nový majiteľ, česká investičná skupina Synex CZ, investuje nielen do inovácie strojového vybavenia, ale začína spolupracovať aj s poprednými českými dizajnérmi, ako sú Olgoj Chorchoj, Rony Plesl, Bára Škorpilová, Tomáš Hovorka, ako aj zahraničními, medzi ktorých patria Marco Saousa Santos, Jean-Marie Massaud, zo slovenských Peter Olah. Sklárne Květná tak nadviazali na svoju najlepšiu tradíciu, keď v 20. a 30. rokoch minulého storočia medzi jej spolupracovníkov patrili aj

Josef Hoffmann a Adolf Loos. Tradičnými spôsobmi (fúkaním, ručným modelovaním) sa tu vyrába výlučne sodno-draselné sklo, s rôznymi dekormi – maľovanými, matovanými, brúsenými, pieskovanými atď. Za svoje výrobky Květná získala viaceré prestížne domáce aj zahraničné ocenenia. Hoci má výstava v Gallerii Cvernovka predajný charakter, výťažok z predaja bude venovaný Charitnému domu sv. Kozmu a Damiána v Prešove, kde žijú chorí a opustení starší ľudia.

Desať rokov existencie rakúskeho Združenia pre súčasnú módu – Unit F büro für mode

V roku 2000, keď Združenie pre súčasnú módu vzniklo, sa jeho hlavným cieľom stalo financovanie podporných programov pre rakúskych módnych návrhárov pri presadzovaní sa na zahraničných módnych trhoch. Združenie je dotované viedenskou radnicou, mestským oddelením pre kultúru, a Rakúskym spolkovým ministerstvom pre vzdelávanie, umenie a kultúru. Finančné prostriedky sú pridelené na základe rozhodnutia a posúdenia nezávislou porotou, v ktorej sú zastúpení odborníci z priemyslu. Hlavným kritériom udelenia finančnej podpory je predovšetkým schopnosť dizajnéra konkurovať v medzinárodnom meradle. Okrem jednotlivých projektov združenie financuje aj ich prezentáciu, vykonáva PR a reklamnú činnosť. Doteraz na základe rozhodnutia odborníkov Unit F büro für mode udelilo podporu 70 návrhárom pri realizácii 133 projektov a 64 módnych dizajnérov získalo AFA-Austria Fashion Awards (bližšie informácie o financovaných projektoch a dizajnéroch sa nachádzajú na webstránke www.unit-f.at). Okrem priamej finančnej pomoci majú rakúski návrhári od roku 2007 možnosť vlastnej prezentácie v showroome počas týždňa módy v Paríži, ktorú finančne podporuje rakúska hospodárska komora. Vďaka úspešným aktivitám Unit F büro für mode doteraz zohralo významnú úlohu pri internacionalizácii rakúskej módy a jej presadzovaní sa v zahraničí.



Libuše Niklová – 200 m³

Výstavu Libuše Niklovej (1934 – 1981), ktorá pre firmy Gumotex Břeclav (v rokoch 1954 – 1961) a Fatra Napajedla (v rokoch 1961 – 1981) navrhovala hračky, pripravili v zlínskom Dome umenia. Nedávno sme si jej dielo pripomenuli aj my, na výstave Bruselský sen v Slovenskej národnej galérii. Libuše Niklová, hoci v čias-točnej anonymite, bola prítomná vo veľkom počte československých domácností. Jej prístup k tvorbe hračiek, za ktorú vo svojom čase získala aj rad medzinárodných ocenení, bol dôsledný – návrhy konzultovala s detskými psychológmi, hračky mali nielen skvelý nadčasový dizajn, boli aj bezpečné a hygienické. Svoje nápady čerpala najmä zo zvieracej ríše – starší si pamätajú na jej nafukovacie alebo harmonikové mačky, psy, žirafy, byvoly, levy, oslíky... Výstava je putovná, tento rok sa s ňou budeme môcť stretnúť aj v Prahe v priestoroch Umeleckopriemyselného múzea a Pamätníka národného písomníctva. Pri tejto príležitosti bude vydaná monografia venovaná jej tvorbe.

foto: KGVU Zlín

Piata medzinárodná konferencia histórie sklárskej a bižutérievej výroby v Čechách

Železný Brod, 17. – 19. september 2010

Česká sklárska spoločnosť pripravuje medzinárodnú konferenciu História sklárskej a bižutérievej výroby v Čechách, ktorá nadväzuje na predchádzajúcu medzinárodnú konferenciu venovanú sklárskej technológii a histórii. Bude sa konať v rámci 4. ročníka akcie Sklenené mestečko v Železnom Brode. Hlavným cieľom konferencie je umožniť nielen skúseným, ale aj začínajúcim alebo doteraz neaktívnym kurátorom, ktorí spracovávajú zbierky skla v rôznych múzeách, galériách alebo pamiatkových objektoch, aby mohli výsledky svojej práce predstaviť verejnosti napríklad formou prednášky. Ďalším cieľom konferencie je „odtajnenie“ kolekcii skiel z českých a moravských múzeí širšej odbornej verejnosti.

Prednášky: Rytec skla Dominik Biemann – 210. výročie narodenia, Výročia založenia sklárskych škôl – Železný Brod, Nový Bor, Jablonec nad Nisou, Kamenický Šenov (brusičské oddelenie), História sklárskych technológií (aktuálne poznatky), Archeologické nálezy a projekt (aktuálne poznatky), Ateliérové sklo a dizajn (aktuálne poznatky).

Sprievodná akcia: Škola Dominika Biemanna; Prof. Jiří Harcuba bude v priestoroch sklárskej školy predvážať svoje jedinečné rytecké umenie.

#



Súťaž

Re:Design (Net) WorkAward Release 2010

Súťaž sa realizuje v rámci Programu cezhraničnej spolupráce Slovensko – Rakúsko 2007 – 2013, zameraného na inovácie v prospech sociálne a ekologicky udržateľnej Európy. Je vypísaná pre dizajnérov z celej Európy na návrhy reálne použiteľných produktov, ktoré sa môžu sériovo vyrábať, pričom sa použije odpadový materiál dostupný v dostatočnom množstve, napríklad ojazdené pneumatiky, bezpečnostné pásy, kolesá, bicykle, knihy, rôznofarebné káble, drôt, CD/DVD nosiče, filmové kotúče, obkladačky, nápojové obaly, plastové fľaše, kartonáž, škatule, vlnitá lepenka, vešiaky na odev (drevené, plastové, kovové), vrchnáky, plošné spoje, návesové plachty, kobercové zvyšky, textil (odevy, látky, filc, vlna), sklené obaly. (Nejde o umelecké diela a malosériové produkty umeleckých remesiel!) Cieľom je uplatniť výrobu podľa vybraných návrhov v sociálnych podnikoch v Rakúsku a na Slovensku. Súťaž je dotovaná sumou 3 000 eur, z ktorých víťazovi každej z troch súťažných kategórií prislúcha výhra 1 000 eur. Z troch víťazných návrhov porota vyberie jeden, ktorý získa hlavnú cenu za najlepšie splnenie kritérií využitia odpadových materiálov, výrobnotechnickej spätosti a potenciálneho ekonomického prínosu. Výherca hlavnej ceny popri peňažnej odmene získa možnosť výrobnéj realizácie návrhu na Slovensku alebo v Rakúsku v sociálnej prevádzke na základe riadnej licenčnej zmluvy.

O výsledkoch bude rozhodovať odborná porota v zložení: dizajnéri Lisa Ehrenstrasser a Sigi Ramoser (A), Bjorn Kierulf (SK) a za inštitúcie Franz Enhuber a Christian Pladerer (A).

Vyhlasovateľmi súťaže sú okrem iných: designaustria (www.designaustria.at) a Repanet, o. z., Bratislava (www.repanet.sk)

Uzávierka prihlášok: **31. marec 2010**

Informácie: www.redesign-network.eu

Londýnska galéria Tate a portál CultureLabel.com sú spoluorganizátormi medzinárodnej súťaže mladých dizajnérov Release 2010. Cieľom súťaže je nájsť dva výnimočné produkty, ktoré by sa vyrábali a predávali návštevníkom siete Tate Gallery v predajniach Tate Shops a prostredníctvom elektronického obchodu Tate Online a CultureLabel.com. Víťazi získajú finančnú odmenu 500 libier a podiel na zisku z predaja počas 6 mesiacov roka 2010. Podmienkou je, aby súťažný produkt vychádzal z inšpirácie galériami Tate (Tate Modern, Tate Britain, Tate St Ives, Tate Liverpool a Tate Online) v dvoch cenových kategóriách: do 10 libier a do 100 libier. Registrácia je online, poplatok za súťažný produkt je 5 libier.

Uzávierka: priebežne

Informácie: <http://release.culturelabel.com/>

#



Konferencie

Soul – World Design Capital 2010

Na základe rozhodnutia ISCID sa po Turíne hlavným mestom dizajnu stala pre rok 2010 juhokórejská metropola Soul, ktorá sa prezentuje ako zdravé, ekologické mesto, s rozvinutou ekonomikou a infraštruktúrou, s jasnou víziou na dosiahnutie lepšej kvality života aj prostredníctvom podpory dizajnu. Už vo februári radnica pripravila svetové stretnutie zástupcov miest, ktoré patria z hľadiska podpory dizajnu medzi najagilnejšie, politikov a odborníkov na dizajn z celého sveta, ktorí predstavili jednotlivé programy a zároveň hľadali aj nové riešenia na zlepšenie života obyvateľov veľkomiest.

Informácie: www.worlddesigncapital.com/news/

Týždeň dizajnu v Madride

Organizuje ho ICOGRADA (Medzinárodná rada asociácií grafického dizajnu), BEDA (Kancelária európskej dizajnárskej asociácie) a španielska štátna agentúra pre rozvoj a inováciu v dizajne (ddi) v dňoch 21. – 25. júna 2010 pod názvom Rovno k biznisu. Cieľom organizátorov je ukázať najlepšie príklady komunikačného dizajnu používaného vo firemnej stratégii a manažmente, ktoré prispievajú k posilneniu značky a následne lepšiemu ekonomickému výsledku firmy. Na podujatiach – medzinárodnej konferencii a výstave súčasného španielskeho komunikačného dizajnu – sa zúčastnia dizajnéri, zástupcovia firiem aj štátnych inštitúcií podporujúcich dizajn zo Španielska a zahraničia. Týždeň dizajnu je súčasťou kultúrneho programu v rámci španielskeho predsedníctva EÚ v prvom polroku 2010.

Informácie: icograda@congrex.com

#



VÝSTAVY

SLOVENSKÁ REPUBLIKA

Štyri a viac

Satelit SCD

do 30. 4. 2010

www.sdc.sk

Bratislava

Tradície a vízie 2

Ľubica Poncik

Galéria X

do 27. 3. 2010

Ateliér +- sklo VŠVU

Galéria Nova

do 11. 4. 2010

www.galeria-nova.sk

Grafický dizajn Nie!

Galéria PF 01

do 30. 3. 2010

www.pf01.sk

Nex goods – Nový tovar

K Gallery

do 30. 3. 2010

www.kgallery.sk

Móda 20. storočia

v archívnych dokumentoch

Slovenský národný archív

do 31. 3. 2010

www.civil.gov.sk/snarchiv/

VEHAG 2010

exkluzívne Květná

Galleria Cvernovka

do 30. 3. 2010

Nitra

Produkt Design

Milan Kupča, Katarína Beličková,

Štefan Nosko

Galéria mladých

Nitra

do 21. 3. 2010

ČESKÁ REPUBLIKA

Brno

Thonet, Kohn, Mundus a tí druhí

– ohýbaný nábytok v 1. polovici 20. storočia

MG – Umeleckopriemyselné múzeum

do 23. 5. 2010

www.moravska-galerie.cz

Praha

Hračky Libuše Niklové

Umeleckopriemyselné múzeum

od 1. 4. – 6. 6. 2010

www.upm.cz

Roztoky u Prahy

Cesty ornamentu

Středočeské múzeum

od 8. 4. 2010

www.muzeum-roztoky.cz

RAKÚSKO

Viedeň

Otto Neurath – rómsky urbanizmus

MAK

do 5. 9. 2010

www.mak.at

body.check – hightech pre naše zdravie

Technické múzeum

do 14. 4. 2010

www.technischesmuseum.at



NEMECKO

Berlín

**Zbierka Bauhaus – originály
klasickej moderny, stála zbierka**
Bauhaus-Archiv – Múzeum dizajnu
www.bauhaus.de

Weil am Rhein

**Podstata vecí:
dizajn a umenie redukcie**
Vitra Design Museum
do 15. 9. 2010
www.design-museum.de

Hamburg

Nová elegancia. Dizajnér módy Gerd Grimm
Múzeum umenia a remesla
do 5. 4. 2010
www.mkg-hamburg.de

FRANCÚZSKO

Paríž

Patrick Jouin – podstata dizajnu
Centre Pompidou
do 24. 5. 2010
www.centrepompidou.fr

ŠVAJČIARSKO

Winterthur

Odev v kontexte
Múzeum remesla
do 26. 4. 2010
www.gewerbemuseum.ch

Zürich

Global Design
Múzeum dizajnu
do 30. 5. 2010
www.museum-gestaltung.ch

VEĽKÁ BRITÁNIA

Londýn

Man Booker Prize 2009
Victoria & Albert Museum
do 21. 3. 2010
www.vam.ac.uk

Udržateľná budúcnosť: môže dizajn spasit' svet?

Design Museum
od 31. 3. – 5. 9. 2010
www.designmuseum.org

Decode: Digital Design Sensations

Victoria & Albert Museum
do 11. 4. 2010
www.vam.ac.uk

USA

New York

Action! Design over Time
Museum of Modern Art
od 5. 2. 2010
www.moma.org

Design USA: Aktuálne inovácie

Cooper-Hewitt National Design Museum
do 14. 4. 2010
www.cooperhewitt.org

California Dreamers: keramika zo zbierok MAD

Museum of Arts & Design (MAD)
do 30. 5. 2010
www.madmuseum.org

Nová typografia

The Museum of Modern Art
do 12. 7. 2010
www.moma.org

#





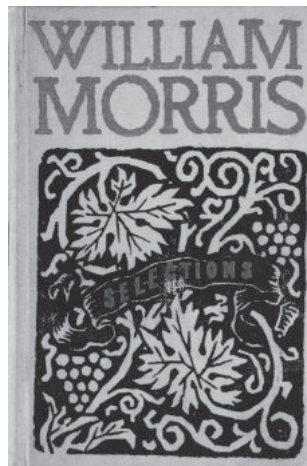
School as the midpoint of thought and creation

Introduction

- 1 The first Slovak fine art publication that has explicitly owned to the attempt for a historical interpretation of the avant-garde already with its name was the book of T. Štrauss: *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov* (*Anton Jasusch and the birth of the Eastern-Slovakian avant-garde of the 20s*), Bratislava 1966. The next one followed as late as three decades afterwards and was published in Germany as an accessory publication to the exhibition of the same name *Das Bauhaus im Osten. Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928-1939*, ed. S. ANNA, Ostfildern-Ruit 1997.
- 2 E.g. the books: M. BAKOŠ: *Avantgarda 38. Štúdie, články, dokumenty*, Bratislava 1969 – L. FOLTÝN: *Slovenská architektúra a česká avantgarda 1918-1939*, Bratislava 1993 (Due to reasons of censorship, the original manuscript *Architektúra na Slovensku 1918-1939. Rozvoj avantgardného architektonického myslenia* from 1972 was published as late as in the year 1991, first in Germany under the title *Slowakische Architektur und die tschechische Avantgarde. 1918-1939*, Dresden 1991.

The sudden interest for interwar avant-garde that has emerged in the end of the fifties and in the sixties of the 20th century has led to numerous large retrospective exhibitions and book publications. It did not drop even in the time of the proclamation of the post-modern era and continues until today. Researchers in the West and not long afterwards also in the Central and Eastern-European countries brought a number of unknown works and documents into the light of day, uncovering broad international contexts. Art historians in Poland, Czech Republic as well as in the former Soviet Union and the former Yugoslavia came to surprising and exciting pieces of knowledge. Yet not in Slovakia. In our country, we still believe that the echoes of avant-gardes were too delayed and not clear enough and that they were too tightly bound to the local contexts. The main reason why we do not own up to them is simple - we know too little about them.¹ I am not talking about Slovak surrealism (the so-called „nadrealizmus“) or functionalist architecture, because these both did not stay in the shadows of oblivion.² I would rather like to remind of the incentives of those, who have posed questions about the role of art in society, searched for a rational arrangement of things and relations. Fascinated by the invasion of technology into the everyday they were re-evaluating the hierarchy of fine art branches: the incentives of Russian and other constructivists, De Stijl, Le Corbusier or Bauhaus. In their reflections and acts form was coupled with intention, art was sociologizing and entering the area between the spiritual and material spheres of life. One of the places where new theses of artistic work were tested, were schools. In the pedagogical concepts of the avant-gardes, which arose at the Bauhaus in Weimar and Dessau or



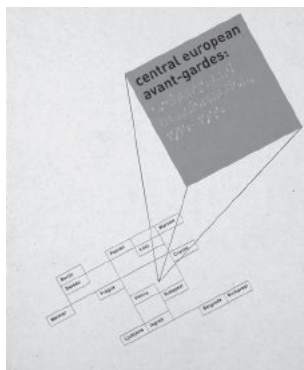


the VCHUTEMAS in Moscow or the UNOVIS in Vitebsk, long-term attempts for a radical reform of artistic education have culminated. Often situations emerged when it was the schools - based on the versatility of education and workshop training - that were setting examples in regard to finding elementary relations between art, craft and industrial production. The School of applied arts in Bratislava was one of them. The era of its existence counts to the most valued chapters in the history of modern visual culture in Slovakia.

The persisting democracy in Czechoslovakia has enabled this school to endure longer than the political fate has granted to more prominent or related didactic experiments in the neighbouring countries and for a short time, it has gained a rare status in the Central-European context. Its beginnings were still formed by the utopistic belief in a new style of education seen as one of the paths that should have lead to a transformation of society. The feelings of sobering from these ideals, which the interwar avant-gardes have already coped with in the beginning of the thirties, have appeared in Bratislava with a delay - when the chance for rescuing the school was minimal. Although at the time of its existence, the School of applied arts had been given very good feedback and earned itself the nickname „the Bauhaus of Bratislava“,³ several decades had to pass before art history has acknowledged it. At first it was because it wasn't given the importance for which it should have been considered as an undeniable art-historical phenomenon and be on a par with painting and sculpture, i.e. „fine“ or „high“ art. Later another reason has emerged: the school did not comply with the ideological demands of the regimes that came after it. It has become a *schola non grata* and this state had prevailed until the late fifties.⁴

- 3 This name appeared for the first time in the article RYBÁK, J.: *Bratislavský Bauhaus*, DAV 4, 1931, No. 2, p. 12.
- 4 In the year 1958 on the occasion of the 30th anniversary of the founding of ŠUR, the magazine *Výtvarný život* has published the articles of J. Vydra and L. Kudlák - VYDRA, J.: *Počiatky prvej umeleckej školy na Slovensku*. *Výtvarný život* III., 1958, No. 8, p. 299-301 - KUDLÁK, L.: *Rozpomienky na ŠUR v Bratislave*. *ibid.*, p. 301. From the more extensive synthetic book works, ŠUR was mentioned by M. Városov, who has credited it for the deepening of interest for „modern principles of applied art and industrial design“. See VÁROSOV, Marián: *Slovenské výtvarné umenie 1918-1945*. SVKL Bratislava 1960, p. 24. R. Matuščík has described ŠUR as „an important centre of modernist tendencies in Slovakia.“ and as an institution built „on the example of the famous Bauhaus and in live contact with the European happening“. See MATUŠČÍK, R.: *Moderné slovenské maliarstvo 1945-1963*. SVKL Bratislava 1965, p. 20.





5 An exception being the City Museum of Bratislava, which has already in the 60s acquired a few valued works of J. Horová and Z. Rossmann. Lately, a few rare acquisitions of photographs by ŠUR's pupils were added to the photographic collection of the Slovak National Gallery in Bratislava.

The consequences were bitter. Gradually, documents started to vanish - many were destroyed or dispersed to unknown places. Even the worse harm was done - artworks have been lost. Museums and galleries did not show interest in them. They did not try to turn their acquisition focus towards works that originated from the School of applied arts or its surrounding environment. And sadly, even nowadays they do not try to acquire the last pieces that could still be found.⁵

When researching the story of the School of applied arts, one is left with no other option than to rely on the scarce secondary sources. Therefore, the task to reconstruct its history and recognize the significance of its activity and influence is very complicated. The missing artworks as well as the insufficient knowledge of facts often lead to unsubstantiated theses. This also concerns the historical interpretation of the School of applied arts itself, which is often credited with a direct connection to the example of the Bauhaus of Dessau or the VCHUTEMAS of Moscow. Even if the school in Bratislava could be considered as one of the last - although not totally consistent - offsets of the pedagogical concepts of the interwar avant-gardes, its roots ought to be searched for in a connection to much older traditions.



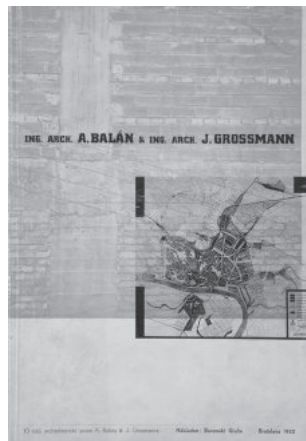


I Changes in the history of work

Ideas from which schools such as Bauhaus or even the School of applied arts in Bratislava arose, cannot be fully comprehended without the knowledge of their prehistory, reaching far into the past. It reflects a new state of architecture, art and craft in relation to the accelerated development of industry and technology.⁶ The transition from handwork to industrial production has set new questions to people and the seeking for answers was complicated and time-consuming. It began long before the 19th century, in the times of Italian renaissance. Painters and sculptors of that era started to demand a change of their social status more eagerly. The well-functioning organization of the guilds wasn't suitable for them anymore, binding their hands too tightly. Similarly to scientists or poets, they have craved to become free artists, members of the society of *artes liberales*. Leonardo da Vinci has expressed this very frankly: as the need to separate art from craft. This was successful, but it has had unforeseen consequences.

First, the question of the education of the future artist arose - not in the workshops anymore, but at the newly founded academies of fine arts. It did not take long and he - a perfectly trained draughtsman, educated in the teachings of perspective and proportions, has abandoned workmanship and with time completely lost will and ability to put his invention into the creation of artefacts of daily needs.

The crafts were not lucky as well. With the abolishing of guilds, a traditional authority, which has guided the quality of products during centuries, was fading. When work started to be mechanized and first „arts and crafts“ manufactures have emerged, the problem of professional education rose again, this time in regard to the future craftsmen. Draughtsman schools, which were founded in France beside the king's tapestry- and



- 6 More specifically the basic source literature. See N. PEVSNER: *Pioneers of Modern Design. From Morris to Gropius*. London 1936. – J. POSENER: *Anfänge des Funkcionalismus. Vom Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin 1964 – N. PONENTE: *Structures of the Modern World. 1850–1900*. London 1965 – H. SCHAEFER: *The Roots of Modern Design*. London 1970 – In Slovak literature see L. FOLTYN: *Slovenská architektúra ...*, c.w., p. 6–19





- 7 PEVSNER, N.: *Die Geschichte der Akademien*. (1st ed. London 1940), München 1986, p. 259
- 8 See LAMAROVÁ, M.: *Uměleckoprůmyslová muzea v 19. století jako iluze reformy průmyslu. In.: Průmysl a technika v novodobé české kultuře. ÚTDU ČSAV, Praha 1988, p. 86-88.*

porcelain-works were similarly detached from real life as were the art academies. The drawings were created after prepared pattern books without considering the form of the final product. Creative work was not required from craft adepts in drawing lessons, nor workshops. Thus, the contact with handwork was slowly fading away in the crafts as well. This form of education, also prevalent in other European countries, has found its place in an inverted form on the new art-craft schools too.⁷

If the industry has destroyed the crafts, it wasn't only because of the fact that it has put them vis a vis the unequal competition of the machine. Early industrial production wasn't in a much better position either. The industrial revolution has brought a mass usage of machine-made products. Yet there were no patterns, aside of the handmade ones. The rapidly evolving technology of the 19th century still did not find its own language. It was seeking it romantically and irrationally, recurring to the pseudo-language of historicisms.⁸

The machine was imitating handwork, old forms, but not the old technologies. Pretence came into power: rolling, pressing and casting pretended to be smithing, chasing, or carving; rubber and gutta-percha imitated stone and wood; papier machée was used instead of leather; cast iron replaced precious metals. It did not matter what the product was made of, the genuineness of materials wasn't an ethical value anymore. The ability of the machine to produce quickly, in great numbers and for low costs has turned against the morals of the products. There was no need for a direct commission - the manufacturer offered his products to an anonymous customer, favourably and without delay. The imitating luxury of these products became known as „cheap and bad“. That which one has



in marble, the other has in plaster - or - to make „the possible out of the impossible“,⁹ was how Gottfried Semper characterised the yearning for enviable luxury, which the less wealthy social classes have dreamt of.

On the first world exhibition in London in the year 1851, the visitors were enchanted by Paxton's Crystal palace made of glass and steel. Yet the more receptive ones did perceive that behind all the technological miracles something disturbing was lurking, warning against the catastrophic decline of taste. A direct answer to this alarming situation came almost instantly. In 1852, the architect Semper published the book „*Wissenschaft, Industrie und Kunst*“ in his exile in London, and similarly as the Frenchman de Laborde in his work „*De l'Union des Arts et de l'Industrie*“¹⁰ as well as the Englishman Owen Jones¹¹ saw the path to salvation in professional education and actively affecting the forming of the audiences taste.

The first great critic of unfavourable conditions and a harbinger of social reforms in England John Ruskin had called for a renaissance of the crafts and the organization of work in the way of the medieval smelting works. When Ruskin's successor William Morris has proven that the path from design to form has to lead through the knowledge of the material, production technique and the product's purpose, not one of the newly founded schools could draw consequences from it. Despite several attempts to establish workshop practice, the focal point of education had remained in the drawing after pattern books and plaster cast ancient heads. Finally, Morris resigned and came to the conclusion that „*draughtsmanship cannot be taught in school at all: only constant practice can help a person who is a draughtsman by nature*“.¹²

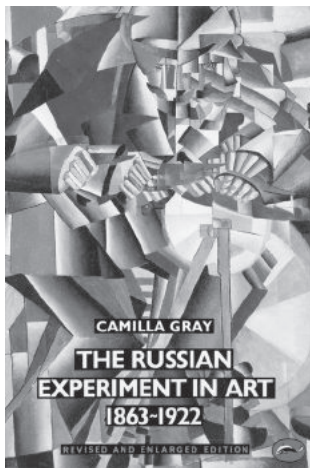
9 SEMPER, G.: c.w., p. 58.

10 The essay of L. de Laborde was published in Paris in the year 1856.

11 The architect Owen Jones has collaborated on the preparation of the London exhibition of 1851 and he addressed the problems that it brought in his lectures published under the title *The True and the False in the Decorative Arts*, London 1863.

12 MORRIS, W.: *The Decorative Arts*. The lecture in Trades Guild of Learning in London 12.4.1877. Cited acc. to MORRIS, W.: *The Lesser Arts*. In: *Political Writings of William Morris*. Ed. A.L. Morton. Berlin 1973, p. 49.





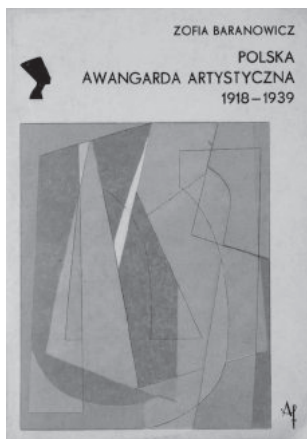
- 13 Morris himself founded the company *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*
- 14 See L. MUMFORD: *Umění a strojová civilisace*. Přítomnost, vol. 7, 1930, p. 171
- 15 Ch. R. ASHBEE: *Craftsmanship in Competitive Industry*, 1908. Cited J. Posener: *Anfänge der Funktionalismus*, Frankfurt/M – Berlin, 1964, p. 102.
- 16 Cited acc. to L. BENEVOLO: *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München 1984, Bd. 1, p. 236.

The efforts of William Morris and his adherents towards the rapprochement of „higher“ and „lower“ - „decorative“ art were practiced by the founding of workshops, in which objects of applied art were designed and produced.¹³ The British movement *Arts and Crafts* has paved way for the birth of a new style on the continent, which, branded as *Modern Art*, *Art nouveau*, *Jugendstil* or *Secession* had affected all areas of fine art and handcraft, gained control over Europe and even permeated into the United States. Architecture has found its new expression in it as well.

Even as the architecture of the end of the century did turn away from the historicisms and started to find its own expression, the search for a new meaning which would arise – straight and without branching off from the logic of the building¹⁴, wasn't a matter of a short time period. Yet that which the industrial revolution has offered to architecture, that which it was obliging it to could not be resisted any longer: the solution of the previously new objectives, from the engineering structures to the residential houses for city workers and the use of the newly discovered techniques and technologic practices.

In the Arts and Crafts movement itself, Ashbee saw the quality of a product based on its usefulness, which would determine if the product was legitimate or fake¹⁵ and if it was a uniqueness embodied into handwork or its mechanical duplicability through industrial production. Thus, he has recognised the machine as a necessary part of modern civilization.¹⁶





Hermann Munthesius, a German architect had spent seven in intensive studies of architectural progress, the movement Arts and Crafts and the arts and crafts education system. This was during the years on the turn of the centuries, when in Britain it was already known that craft had to count on industry and individually produced pieces were to be replaced by mass production. He was sent out by the request of the Kaiser himself as the attaché of the German embassy, arriving to London in 1896, exactly on the day that William Morris died, unaware of the fact that he soon will take over his relay and bring it over to Europe.

In the year 1907 in Munich, after his release from state service, together with a group of reformist artists, intellectuals and industrialists, he has founded the German Werkbund.¹⁷ This society, whose members were architects Peter Behrens, Henry van de Velde, Josef Hoffmann, Richard Riemerschmied but also Walter Gropius and Mies van der Rohe, had the aim to cultivate industrial production through the co-operation of art, industry and handwork by means of education, propagation and edification.¹⁸

#

17 In the introduction of the publication *Der Deutsche Werkbund – 1907, 1947, 1987*, published on the occasion of the exhibition of the German Werkbund in Frankfurt 1987, its editor O. Hoffmann mentions that if according to T. Heuss the history of Werkbund „wasn't yet written“ in 1937, in 1975 G.B. von Hartmann and W. Fischer assume that its history „can never be written anymore.“ This case is similar to our problem with the writing of the history of the ŠUR, which, similarly as the history of the German Werkbund, was held back by presuppositions of a total absence of documents. The erroneousness of this presupposition showed when the detailed and sounded book Joan CAMPBELL: *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton/New Jersey 1978. 1981 was published and translated into German under the title *Der Deutsche Werkbund 1907-1934*. Stuttgart 1981.

18 Acc. to G. SELLE: *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute*. Köln 1978, p. 62.



designum¹2010



9 771335 034008 03>

časopis o dizajne / design magazine
číslo / number: 01 rok / year: 2010

vychádza 6-krát ročne / a bimonthly
ročník / volume: XVI cena / price: 2,16 €

vydáva/edited by:

Slovenské centrum dizajnu
/Slovak Design Centre

zodpovedné redaktorky/executive and contributing editors:

Lubica Pavlovičová ›
lubica.pavlovicova@scd.sk
Zuzana Šidliková ›
zuzana.sidlikova@scd.sk

Jazyková redakcia/proof reader:

Katarína Weissová

jazykový preklad/translation:

Matej Gyárfás

marketing:

designum@scd.sk

redakčný kruh/editorial cooperators:

Silvia Fedorová
Mária Rišková
Marián Laššák
Sylvia Jokelová
Marek Škripeň
Zdeno Kolesár
Palo Bálik
Martin Struss
Sabína Jankovičová
Jozef Kovalčík

Layout/layout:

Emil Drličiak

Designum¹2010 - Vizuála koncepcia, obálka/visual conception, cover:

Robert Paršo › STUPIDesign

tlač/printing: X line, Bratislava

© copyright: SCD, ISSN 1335-034X
Registrované MK SR č. 2941/09

informácie o predaji časopisu a iných publikácií SCD:

www.scd.sk

voľný predaj:

v stánkoch distribučnej spoločnosti
Mediaprint Kapa

v kníhkupectvách a galériách

v Bratislave:

Satelit SDC
Artforum
Prospero
Redura
Art Books (STU)

v kníhkupectvách a galériách mimo Bratislavu:

Artforum v Banskej Bystrici, Žiline,
Košiciach a Trnave
Stanica Žilina-Záriečie
Futurista Universum v Prahe

distribúcia / distribution:

L.K. Permanent, s.r.o.
P.O. Box 4
834 14 Bratislava
tel.: + 421 (0) 2 4445 3711
fax: + 421 (0) 2 4437 3311
e-mail: lkpermanent@lkpermanent.sk

sídlo redakcie/headquarter:

SDC - Designum
Jakubovo nám. 12
814 99 Bratislava
Slovak Republic
tel.: + 421 (0) 2 204 77 319
fax: + 421 (0) 2 204 77 310
e-mail: sdc@scd.sk
web: www.scd.sk

objednávky a predplatné /subscription orders:

SDC - Designum
Jakubovo nám. 12
P.O.BOX 131
814 99 Bratislava
Slovak republic,
tel.: + 421 (0) 2 204 77 314
fax: + 421 (0) 2 204 77 310
e-mail: natalia.galbava@scd.sk
designum@scd.sk
www.predplatne.net

inzercia info:

www.scd.sk
natalia.galbava@scd.sk

Redakcia nezodpovedá za obsah inzerátov. Preberanie materiálov je možné len s písomným povolením vydavateľa. Jednotlivé články vyjadrujú názory autorov a nemusia byť vždy totožné so stanoviskom vydavateľa a redakcie.

Vopred nevyžiadané príspevky redakcia nevracia.

#

obálka/cover: OPENEON, Culture, Elena Bolceková, Alicia Horváthová.